

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Anne Marie Reboul Díaz

Director
Francisco Javier del Prado Biezma

Madrid, 2016

ANNE-MARIE REBOUL

EL DISCURSO ESTÉTICO EN DIDEROT, BAUDELAIRE Y ZOLA

TOMO I

Director de la tesis: Dr. D. Fco. Javier DEL PRADO BIEZMA

*Catedrático de Literatura Francesa del
Departamento de Lengua y Literatura Francesas
Universidad Complutense de Madrid*

*UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA FRANCESAS
1991*

*Dios y la idea brotan
por donde más nos duele la existencia.
(Javier del Prado)*

Este trabajo de investigación debe mucho:
A mi entorno, por su paciencia, extensa en el tiempo,
intensa en la expresión,
A sus correctores, por su inteligente colaboración,
Al Profesor D. Francisco Javier del Prado Biezma, por
su magisterio.

A todos, mi agradecimiento más profundo.

EL DISCURSO ESTÉTICO EN DIDEROT, BAUDELAIRE Y ZOLA

I N D I C E

0. INTRODUCCION.

0.0.	1
0.1. PRESENTACION DE LOS "SALONES".	
0.1.1. <u>Los Salones como exposiciones de pintura</u>	3
0.1.2. <u>Evolución de la pintura francesa: de Boucher a los Impresionistas</u>	13
0.1.3. <u>Los Salones como ensayo o el nacimiento de la crítica de arte</u>	21
0.2. LA INVESTIGACION QUE NOS PRECEDE.	
0.2.1. <u>Estudios críticos realizados sobre Diderot</u>	31
0.2.2. <u>Estudios críticos realizados sobre Baudelaire</u>	38
0.2.3. <u>Estudios críticos realizados sobre Zola</u>	43
0.2.4. <u>Estudios de carácter general sobre la crítica de arte</u>	48
0.3. PRESUPUESTOS TEORICOS.	
0.3.0. <u>Introducción: apuntes en torno al género</u>	52
0.3.1. <u>De la enunciación</u>	56
0.3.2. <u>Del tematismo estructural</u>	78
0.4. CONCLUSIONES	98
0.5. NOTAS	
0.5.1. <u>Notas al capítulo 0.1.</u>	106

0.5.2 <u>Notas al capítulo 0.2.</u>	113
0.5.3. <u>Notas al capítulo 0.3.</u>	126

1. LA ENUNCIACION EN EL ENSAYO SOBRE ARTE.

1.1. LA ENUNCIACION EN LA CRITICA DE ARTE DE DIDEROT.

1.1.0. <u>Introducción</u>	140
1.1.1. <u>Estudio de la situación de comunicación</u>	140
1.1.1.1. El diálogo con el barón Frédéric-Melchior Grimm	140
1.1.1.2. El diálogo con los artistas.	166
1.1.2. <u>De la descripción a la crítica o el camino recorrido por la subjetividad.</u>	188
1.1.2.1. De la descripción	188
1.1.2.2. De la subjetividad descriptiva	202
1.1.3. <u>La afectividad</u>	231
1.1.4. <u>Conclusiones</u>	261
1.1.5. <u>Notas</u>	266

1.2. LA ENUNCIACION EN LA CRITICA DE ARTE DE BAUDELAIRE.

1.2.0. <u>Introducción</u>	279
1.2.1. <u>La situación de comunicación</u>	280
1.2.1.1. Estudio comparativo de los textos de 1846 y 1859.	280
1.2.1.2. Consideraciones respecto de los diferentes actantes de la enunciación.	295
1.2.1.2.1. La emergencia del yo y el empleo de la primera persona del plural.	295
1.2.1.2.2. Los diferentes "roles" interpretados por el destinatario de los textos de Baudelaire.	304
1.2.1.2.3. Pluralidad de voces y fenómenos dialógicos	308
1.2.1.3. Conclusiones.	320

1.2.2. <u>Juego realizado por el deíctico de persona Je.</u>	324
1.2.2.0. <u>Introducción.</u>	324
1.2.2.1. <u>Enunciados de Yo-modal.</u>	329
1.2.2.2. <u>Enunciados de Yo-metadiscursivo.</u>	336
1.2.2.3. <u>Enunciados de Yo-descriptivo.</u>	341
1.2.2.4. <u>Enunciados de Yo-crítico.</u>	351
1.2.2.5. <u>Conclusiones.</u>	358
1.2.3. <u>La subjetividad axiológica.</u>	363
1.2.3.1. <u>Las formas de la axiología.</u>	365
1.2.3.2. <u>Los lugares de inscripción de la axiología.</u>	382
1.2.4. <u>Conclusiones.</u>	396
1.2.5. <u>Notas.</u>	400

1.3. LA ENUNCIACION EN LA CRITICA DE ARTE DE ZOLA.

1.3.0. <u>Introducción</u>	412
1.3.1. <u>La situación de comunicación</u>	413
1.3.2. <u>Juego realizado por el deíctico de persona Je y estudio de la fuerza ilocucionaria del discurso.</u>	438
1.3.2.1. <u>Los enunciados de Yo-crítico.</u>	442
1.3.2.2. <u>Los enunciados de Yo-descriptivo.</u>	448
1.3.2.3. <u>Los enunciados de Yo-metadiscursivo.</u>	457
1.3.2.4. <u>Los enunciados de Yo-modal</u>	461
1.3.3. <u>El espacio crítico de carácter axiológico</u>	473
1.3.3.1. <u>Una vista panorámica de la axiología.</u>	473
1.3.3.2. <u>Las formas de la axiología.</u>	479
1.3.4. <u>Conclusiones</u>	485
1.3.5. <u>Notas</u>	488

2. ESTUDIO POETICO DEL ENSAYO SOBRE ARTE.

2.1. ESTUDIO POETICO DE LA OBRA DE DIDEROT.

2.1.1. <u>El discurso analógico con referente negativo.</u>	499
2.1.1.1. Las figuras de la miseria humana.	499
2.1.1.2. Las figuras del espectáculo.	515
2.1.1.3. Las figuras de la cosificación, la materia sólida y la materia informe.	531
2.1.1.4. Conclusiones.	552
2.1.2. <u>Los diferentes mecanismos de huida</u>	555
2.1.2.1. Un medio-silencio por respuesta.	556
2.1.2.2. Estudio del humor en los Salones de Diderot.	564
2.1.2.3. Las digresiones.	581
2.1.2.3.1. Los cuentos cortos.	584
2.1.2.3.2. Las sustituciones.	592
2.1.2.4. Conclusiones.	605
2.1.3. <u>El discurso analógico con referente positivo.</u>	610
2.1.3.0. Introducción.	610
2.1.3.2. Creación de un espacio social o el catalizador de la corporeidad.	612
2.1.3.3. La percepción del silencio y la formación de un espacio ideal y simbólico.	639
2.1.4. <u>Conclusiones.</u>	650
2.1.5. <u>Notas.</u>	655

2.2. ESTUDIO POETICO DE LA OBRA DE BAUDELAIRE.

2.2.0. <u>Introducción</u>	664
2.2.1. <u>El discurso poético con referente negativo</u>	667
2.2.1.1. El discurso analógico.	670
2.2.1.1.1. El catalizador psíquico-moral.	670
2.2.1.1.2. El catalizador artístico-cultural.	676
2.2.1.1.3. El catalizador de la materia dura.	680

2.2.1.1.4. La analogía de carácter pintoresco.	682
2.2.1.2. La ironía, el ingenio y el buen humor.	684
2.2.1.2.1. Análisis de las manifestaciones aisladas	685
2.2.1.2.2. Estudio del referente del discurso irónico-humorístico.	703
2.2.1.3. Conclusiones.	718
2.2.2. <u>El discurso poético con referente positivo.</u>	724
2.2.2.1. El catalizador psíquico-moral.	725
2.2.2.2. El catalizador olfativo.	731
2.2.2.3. El catalizador musical.	739
2.2.2.4. El catalizador cósmico-climatológico.	746
2.2.2.5. El catalizador saturniano.	762
2.2.2.6. Conclusiones.	774
2.2.3. <u>Conclusiones.</u>	778
2.2.4. <u>Notas.</u>	784

2.3. ESTUDIO POÉTICO DE LA OBRA DE ZOLA.

2.3.0. <u>Introducción</u>	794
2.3.1. <u>El catalizador de la justicia</u>	795
2.3.2. <u>El discurso poético con referente negativo.</u>	802
2.3.2.1. El catalizador de lo culinario.	803
2.3.2.2. El catalizador de la feminidad burguesa.	809
2.3.2.3. El catalizador de la impotencia.	817
2.3.2.4. Conclusiones.	821
2.3.3. <u>El discurso poético con referente positivo.</u>	824
2.3.3.1. El catalizador de la vivificación.	826
2.3.3.2. El catalizador de la fuerza.	833
2.3.3.3. El catalizador de la austeridad.	839
2.3.3.4. El ejercicio creativo ensoñado como acto de amor	848
2.3.3.5. Conclusiones.	855
2.3.4. <u>Conclusiones.</u>	859

2.3.5. <u>Notas.</u>	863
3. CONCLUSIONES: HACIA UNA DEFINICION DEL DISCURSO ESTETICO.	866
3.1. NOTAS	890
4. BIBLIOGRAFIA.	
4.1. OBRAS DE LOS AUTORES.	891
6.1.1. <u>Obras de Diderot.</u>	891
6.1.2. <u>Obras de Baudelaire.</u>	892
6.1.3. <u>Obras de Zola.</u>	893
4.2. ESTUDIOS CRITICOS CONSULTADOS	894
6.2.1. <u>Estudios criticos sobre Diderot.</u>	894
6.2.2. <u>Estudios criticos sobre Baudelaire.</u>	902
6.2.3. <u>Estudios criticos sobre Zola.</u>	909
6.2.4. <u>Lingüística, semiología y enunciación.</u>	913
6.2.5. <u>Poética, retórica y crítica literaria.</u>	916
6.2.6. <u>Literatura, historia, arte, filosofía...</u>	920
5. APENDICE	
5.1. MUSEO IMAGINARIO DE DENIS DIDEROT.	925
5.2. MUSEO IMAGINARIO DE CHARLES BAUDELAIRE.	963
5.3. MUSEO IMAGINARIO DE EMILE ZOLA.	985

TABLA DE LAS ILUSTRACIONES

<i>Boucher, François:</i> Angélique et Médor.	941
<i>Cabanel, Alexandre:</i> Naissance de Venus.	990
<i>Cézanne, Paul:</i> Olympia.	994
<i>Chardin, Jean-Baptiste Siméon:</i> Raisins et grenades.	934
<i>Corot, Jean-Baptiste Camille:</i> Homère et les bergers.	966
<i>Courbet, Gustave:</i> Enterrement à Ornans.	989
<i>Decamps, Alexandre-Gabriel:</i> Enfants turcs.	969
<i>Delacroix, Eugène:</i> Femmes d'Alger.	967
<i>Delacroix, Eugène:</i> La mort de Sardanapale.	978
<i>Doyen, Gabriel-François:</i> Le miracle des Ardents.	955
<i>Fragonard, Jean-Honoré:</i> Le grand-prêtre Grésus s'immole pour sauver Callirhoe.	943
<i>Fromentin, Eugène:</i> Rue à Lagouart.	980
<i>Greuze, Jean-Baptiste:</i> L'accordée de village.	926
<i>Greuze, Jean-Baptiste:</i> La jeune fille qui pleure son oiseau mort.	930
<i>Guys, Constantin:</i> Deux femmes aux plumets bleus.	982
<i>Guys, Constantin:</i> La promenade.	984
<i>Haussoullier, William:</i> Fontaine de Jouvence.	964
<i>Ingres, Jean-Auguste Dominique:</i> La Baigneuse.	974
<i>Ingres, Jean-Auguste Dominique:</i> La grande Odalisque.	976
<i>Janmot, Louis:</i> Fleurs des champs.	965
<i>Jongkind, Johan Barthold:</i> La Seine et Notre-Dame de Paris.	993
<i>Le Prince, Jean-Baptiste:</i> Le Baptême russe.	947

<i>Manet, Edouard: Olympia.</i>	986
<i>Manet, Edouard: La chanteuse des rues.</i>	988
<i>Monet, Claude: Femmes au jardin.</i>	992
<i>Pissarro, Camille: Entree du village de Voisins.</i>	991
<i>Puvis de Chavanne, Pierre: L'Esperance.</i>	996
<i>Renoir, Pierre-Auguste: Bal du Moulin de la Galette.</i>	995
<i>Robert, Hubert:</i>	
<i>Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines.</i>	959
<i>Rousseau, Théodore: Les chênes.</i>	973
<i>Vanloo, Carle: Les Grâces enchainées par l'Amour.</i>	932
<i>Vernet, Horace: Frise de la Smala.</i>	971
<i>Vernet, Joseph: Clair de Lune.</i>	951
<i>Vernet, Joseph: Vue de Nogent-sur-Seine.</i>	950
<i>Vien, Joseph-Marie: La marchande d'Amours.</i>	936
<i>Vien, Joseph-Marie:</i>	
<i>Saint-Denis prêchant la foi en France.</i>	938

0. INTRODUCCION.

00. El objeto del presente trabajo de investigación es el estudio del discurso estético de Diderot, Baudelaire y Zola. Los tres autores elegidos, claves para el entendimiento de la evolución de la crítica de arte en lengua francesa, como iremos descubriendo, nos permitirán observar la estructuración y el funcionamiento de algunas de las páginas antológicas escritas sobre la pintura y la escultura. Nuestra meta última pretende, pues, conducirnos hacia la elaboración de una definición del género ensayístico que, a través de los llamados "Salones", se va forjando entre los siglos XVIII y XIX, para tratar del arte.

Tal finalidad, de carácter abstracto y reductor por buscar en las obras su esencia común, la alcanzaremos, sin embargo, tras un largo camino recorrido en sentido inverso. Primero será la intimidad con los autores, describiremos sus obras, extrayendo siempre lo personal y lo peculiar. Sólo cuando hayamos observado y resaltado sus rasgos diferenciales, en un movimiento inverso, nos abriremos a ese discurso genérico que es el ensayo artístico. Iremos, pues, de lo singular a lo plural, de lo específico a lo genérico. El movimiento descrito podría leerse como una fuerza disgregadora en nuestro trabajo. Sin embargo, no lo creemos así, pues ¿acaso cabe una reflexión de carácter general, que sea matizada y certera, sin ese conocimiento previo y exhaustivo de la realidad sobre la que se quiere discurrir?

Dos sistemas conceptuales sustentan nuestro trabajo. La poética, por el tematismo estructural, y la lingüística, a través de la enunciación, aúnan aquí sus esfuerzos para abordar la descripción de los textos desde un enfoque plural. Además del consabido beneficio que un injerto lingüístico supone para un estudio literario, es de recalcar el hecho de que ambos métodos confluyan en un mismo nexo de unión: la emergencia de un yo y la búsqueda en el texto de aquellos lugares

privilegiados de la subjetividad. La disensión es, pues, aquí también, sólo aparente. La enunciación nos marcará los lugares primarios de dicha inflexión. El tematismo estructural, por su parte, nos enseñará a bucear en la profundidad del texto, y a aprehenderlo de manera más honda. Nuestro enfoque general, literario y transcendente, reivindicando siempre que pueda la posibilidad de dar un salto interpretativo, incluso a partir de los escuetos datos lingüísticos, aportará, si fuera preciso, una mayor cohesión entre ambos estudios.

Un primer momento, en las páginas de esta introducción, requería de una breve reseña histórica, para presentar y situar los Salones como exposiciones de pintura y como crítica de arte. Así lo hemos hecho. Aprovecharemos la ocasión para aludir a los grandes maestros de la pintura francesa que ocupan nuestro período y esbozar con ellos una esquemática visión de conjunto de su evolución.

En un segundo momento, aportaremos una síntesis de las obras críticas que nos han precedido. Reuniremos tan valiosa investigación con el fin de comprobar desde qué perspectivas han sido abordados los discursos estéticos de nuestros autores, y para extraer de ella lo que pueda enriquecer nuestra propia visión.

Posteriormente, esbozaremos los principios teóricos que han presidido nuestro trabajo y sobre los que se apoya nuestra reflexión. Describiremos, sobre todo, y con el propósito de aclarar lo que pueda crear una opacidad en nuestro discurso crítico, las herramientas que nos han ayudado a elaborar nuestra tesis.

Finalmente, haremos alusión a algunos problemas puntuales, referentes a las ediciones con las que hemos trabajado o al modo particular de aplicar, en determinados casos, nuestros principios teóricos.

0.1. PRESENTACION DE LOS "SALONES".

0.1.1. Los Salones como exposición de pintura.

El Salón es tradicionalmente definido como un género literario de la crítica de arte (1). Se enmarca, por lo tanto, dentro de la enorme y variada producción literaria ligada a la crítica artística. Una diferencia, no obstante, lo caracteriza: al estar vinculado a la exposición de pintura que le dio su nombre -"Le Salon"- y que tenía lugar en París, es un género de relativamente corta duración en el tiempo, pues sólo abarca los siglos XVIII y XIX.

No disponemos de ninguna historia de los Salones, como exposiciones de pintura, lo que deploran los investigadores (2), y deploramos también nosotros, pues dos siglos no pasan en vano y las transformaciones, en el mundo artístico, son inmensas. Entre las motivaciones iniciales, las del siglo XVII, que generan, aún tímidamente, las primeras exposiciones y sus respectivas reseñas periodísticas, y las que imperan en el siglo XIX, en la época del Impresionismo naciente, existe abismales diferencias de las que procuraremos destacar algunos rasgos esenciales, en las próximas páginas, que nos permitan comprender la evolución de los Salones como exposición y como crítica de arte, dado que ambas facetas marchan de consuno.

Algunas exposiciones, muy esporádicas, tuvieron lugar durante el reinado de Luis XIV. Con certeza sabemos de tres (en 1673, 1699 y 1704). Bajo Luis XV, después de una primera exposición en 1725, seguida de una larga interrupción de doce años, las exposiciones se hacen anuales de 1737 a 1755, pasan luego a ser cada dos años y con esta misma periodicidad se mantienen, a pesar de algunas excepciones, hasta 1833, año a partir del cual volverán a ser anuales (3).

Cuando Diderot redactaba su primer Salón, en 1759, las exposiciones del Louvre se han impuesto en Francia, e incluso en el extranjero (4). Representan un fenómeno único en la vida artística de la Europa de entonces, según la investigadora Else Marie Bukdahl (5), de tal manera que la gente de alta alcurnia y los coleccionistas, que son, según Julián Gallego, una de las grandes novedades sociológicas del siglo XVII (6), tienen, como es natural, los ojos puestos en París con ocasión de tales exposiciones de pintura, y quieren estar informados. Ello era suficiente para que el Salón se convirtiera ya en una institución. Mathon de la Cour (7) escribe:

<Le Salon> a été rempli, pendant cinq semaines, d'une foule de gens de toute espèce; & je suis persuadé que les spectateurs auroient souvent attiré votre attention, préférablement aux choses mêmes qu'ils venoient voir. Figurez-vous une salle immense, où se réunissent sept ou huit cens personnes de toutes les Provinces & de presque toutes les Nations... (8).

En 1738, un crítico de "brochure" - que traduciremos, a falta de mejor término, por crítico de folleto - aconseja lo siguiente a sus conciudadanos:

L'année prochaine, prenez bien vos mesures, et ne vous avisez pas de vous tenir cazée dans votre vieux château en un tems où il y aura sans doute d'aussi belles choses à voir... (9).

Por no contar, en 1749, con su habitual exposición de pintura, el público parisiense se siente decepcionado, nos comenta H. Zmijewska (10).

Ese público que visita el Salón irá creciendo de año en año. La venta del catálogo, entonces llamado "le livret", y que la Academia editaba para guiar al espectador, con la indicación de los nombres de las obras y de los artistas, nos lo revela: el número de ejemplares vendidos pasa de unos 8.000, en 1759, a 18.000 en sólo veinte años. Y no

todos los visitantes lo compraban, por lo que se estima en 35.000 el número de personas que pudieron ver la exposición de 1781, por dar un ejemplo (11).

Si en el siglo XVII estas exposiciones parecían reservadas a un mundillo muy restringido de aficionados y profesionales del arte, a mediados del siglo XVIII todo un público burgués de a pie quiere ver, incluso comprar.

Para comprender el entusiasmo de los parisienses es preciso recordar que, por aquel entonces, cuando estas exposiciones empiezan a ser regulares y adquieren una cierta notoriedad, no existe aún la institución de los museos. La solicitud de La Font de Saint-Yenne (12) hecha en el folleto que redacta y publica con ocasión de la exposición de pintura de 1747, y según la cual reclama "un lieu propre pour placer à demeure les innombrables chefs-d'œuvre" (13), es considerada como una de las ideas más originales. Sin embargo, el público tendrá que esperar hasta 1791 y los logros revolucionarios para que el Louvre fuera creado como museo. En el momento de su apertura, dispone de un fondo que proviene, básicamente, de la colección de la Corona, obras que pertenecieron a Francisco I y a Luis XIV. Será labor del siglo XIX engrosar este fondo artístico con la aportación, en particular, de las obras de arte adquiridas por Napoleón I. Pero no es de despreciar la labor del mecenas de arte que fuera Luis Felipe, el llamado rey burgués. Gracias a él, los franceses pudieron contemplar obras de los grandes maestros de la pintura española, en el Museo Español que se abrió en París de 1838 a 1848 (14), obras que sin duda influyeron en la gran renovación pictórica de la segunda mitad del siglo XIX y el nacimiento de la pintura francesa moderna. Si Baudelaire conoce y aprecia la pintura española es, en parte, debido a ese museo español, que cerraría, no obstante, sus puertas durante la II República, con devolución de las obras, quizás por un sentido de la ética mal entendido, al monarca francés.

El siglo XIX, Baudelaire lo recuerda en varias ocasiones, representa, pues, un inmenso esfuerzo en este sentido, pero no sucede lo mismo con el siglo XVIII. El Salón constituye una ocasión única, para muchos, salvo los escasos privilegiados que pudieran tener y de hecho tenían, porque ello se había convertido en una necesidad imperiosa debida a su "status", una galería de pintura (15); para la gran mayoría es la única ocasión, decimos, de ver obras de arte.

Pero el éxito del Salón no sólo se debe a la falta de museos. También los cambios sociales explican el nuevo interés por la pintura. Ya en el siglo XVII se han descolgado de las paredes de los castillos los grandes tapices, que se han ido sustituyendo por espejos y por cuadros de caballete. Los burgueses, además de una pluralidad de objetos y curiosidades, tales como estatuas, medallas y joyas (16), también necesitan cuadros, para decorar sus mansiones.

Sea como fuere, en el siglo XIX, el día de apertura del Salón es ya comparado a una gran noche de estreno o de gala. El todo París acude a la cita. Pero dejaremos a Emile Zola describirnos, como lo hiciera para los lectores marseleses de 1874, la apertura del Salón de aquel año:

L'ouverture du Salon de peinture a eu lieu hier, au milieu de la cohue la plus brillante qu'on puisse voir. Le spectacle était encore plus dans les salles que sur les murs: les grandes mondaines de l'Empire, les actrices en vogue de Paris, toutes les femmes qu'on rencontre dans les salons, dans les théâtres, au Bois, aux solennités de tous genres, s'étouffaient là, en toilettes de gala, avec des traînes de soie et de velours sur lesquelles il était bien difficile de ne pas marcher: la plupart même avait hardiment renoncé aux chapeaux, pour étaler des coiffures de bal, de simples branches de fleurs attachées dans les cheveux. Jamais je n'avais vu un tel luxe au milieu d'une telle poussière (17).

En este artículo, Zola evaluaba ya el número de visitantes en siete u ocho mil personas diarias. Los domingos, la entrada era gratuita, por lo que aún se podía superar con creces este número. El ritmo se mantenía

así durante seis semanas. Además, nos sigue contando el novelista, el Salón había instaurado ritos: el día de la apertura se presentaban sólo los pintores, los críticos y las personalidades políticas y financieras, que tenían por costumbre reunirse en un restaurante cercano a los Campos Elíseos, Ledoyen, para comer. El Salón había adquirido el mismo rango, en la vida parisiense, que las carreras de caballos y los desfiles (18).

La exposición en sí misma también había sufrido profundos cambios, a lo largo de un siglo y medio. En origen, se celebraba en el Salon Carré del Louvre, de ahí el nombre otorgado a tal manifestación artística. Quien recibía era, inicialmente, el Rey de Francia, y éste lo hacía el día 25 de agosto, día de su onomástica. La costumbre se mantuvo así hasta los años de la Revolución, a pesar de que la idea había surgido de la Academia Real de Pintura y Escultura, con la motivación profunda de celebrar su fundación (19). Sin embargo, desde 1673, el Rey asumía gran parte de los gastos generados, por lo que sin duda era él el anfitrión de tal evento. Con ocasión del Salón, se abría al público un día determinado la colección real, para que fuera visitada por quien lo deseara. En el siglo XIX, y con mayor acierto, el Salón se celebrará en primavera, y no en verano, período en el que París quedaba despoblado, pues la gente de fortuna se retiraba a sus tierras y castillos de provincias.

Las obras expuestas en el Salón representan un total de unas 250 durante el siglo XVIII, según lo que nos dice Diderot. En el siglo XIX, Zola habla ya de unas 3.800 obras con relación al Salón de 1875 (20). Los lienzos están colocados en dos filas, y aunque la disposición es más liviana, dentro de lo que cabe, Zola insiste con frecuencia en el agotamiento que supone hacer una visita a todo el Salón:

Imaginez quelle corvée, lorsqu'on veut, en une fois, donner un coup d'oeil à l'ensemble de l'exposition! Pendant six heures, on piétine le nez en l'air, suant, étouffant, les pieds écrasés par la foule, la gorge étranglée par la poussière (21).

En el siglo XVIII, y a pesar de ser las obras mucho menos numerosas, las pinturas se presentan en una sola sala, en el Salon Carré, y con ellas se "empapelan", literalmente hablando, las paredes. No en vano llamaban "tapissier" al artista encargado de la colocación de las obras. Nos podemos hacer una idea de la presentación de los lienzos por los grabados que Gabriel de Saint-Aubin nos ha dejado (22): en las paredes, los cuadros están colocados uno al lado de otro, sin espacio, sin una rendija que los separara. La labor del decorador, en estas circunstancias, podía ser decisiva. El pintor Jean-Baptiste Siméon Chardin ejerció de decorador a lo largo de 14 años, de 1761 a 1775, período que corresponde aproximadamente al que fuera el de Denis Diderot como crítico de arte. De hecho, las alusiones a las malicias de Chardin son frecuentes en su texto. Podía resaltar o, al contrario, amortiguar el efecto de un cuadro según las obras situadas en su entorno, según la proximidad o alejamiento del foco de luz... Algunas obras de tamaño pequeño podían colocarse en la parte alta, próximas al techo, y en cierto modo estar medio escondidas; otras podían ser beneficiosamente confrontadas. Las esculturas estaban colocadas en unas mesas rectangulares, en el centro del Salón. Ningún lienzo, ninguna escultura disponían del espacio suficiente para ser convenientemente contemplados y examinados. Las obras tampoco disponían de ningún cartel que indicara su título o el nombre de su autor. Sólo un número las identificaba, dígito que el espectador podía descifrar gracias al catálogo, de venta en la entrada, y en el que se aportaban los datos del cuadro, así como unos interminables títulos que servían de somera descripción. Además de conferir una cierta entidad literaria a la obra, las explicaciones no eran inútiles, en particular con respecto a las obras de carácter mitológico: sus figuras alegóricas, que iban siendo ya de difícil interpretación, las requerían (23).

Un siglo después, será habitual que el artista envíe a la imprenta del catálogo una glosa de su obra, glosas en las que los pintores intentaban desplegar todo tipo de artificios para atraer la atención del visitante.

Pero, nos preguntaremos, ¿quiénes tenían derecho a exponer sus obras? Y aquí también observaremos grandes divergencias entre el siglo XVIII y el XIX. Inicialmente, sólo pueden hacerlo los miembros de la Academia Real fundada en 1648. La finalidad era realzar el prestigio de la pintura, aún considerada como la hermana menor de la poesía, desde que la frase consagrada de Horacio "ut pictura poesis erit" engendrara una concepción literaria del arte pictórico. Cuando se aspiraba a pertenecer a la Academia, había que postular con una primera obra y, al cabo de dos años, presentar una segunda obra, llamada "obra de recepción", enjuiciada por un tribunal, quien decretaba si el postulando podía o no considerarse como "agregado" (24). Se especificaba a qué categoría debía pertenecer, pues una marcada jerarquía diferenciaba a los pintores de la Academia, según cuál fuese su tipo de pintura: no era considerado de la misma manera el pintor de temas históricos o mitológicos que el de bodegones o paisajes.

Tal jerarquía sigue existiendo a principios del siglo XIX, pero cada vez resulta más difícil diferenciar los géneros, lo que tendrá, de hecho, inevitables repercusiones sobre el ensayo, en su organización morfológica, ya que en un principio los escritores siguen el mismo orden en sus comentarios, que el orden registrado en el catálogo, fiel reflejo por su parte de esa jerarquía del mundo pictórico (25).

Pero las formas se diluyen, como se diluyen las costumbres, y el Salón, de ser coto vedado de los miembros de la Academia Real en el siglo XVIII, pasará a ser, en el XIX, el lugar donde cualquier pintor pueda medir sus fuerzas, al exponer conjuntamente con los mejores. Debemos precisar, no obstante: siempre que sus obras hayan sido aceptadas por el tribunal de selección. Y no es vana la precisión, pues no hay ensayo sobre arte, a mediados del siglo XIX, que no recoja una retahíla de críticas respecto del modo y el procedimiento seguido por dicho tribunal. En su introducción al Salon de 1845, de Charles Baudelaire, André Ferran reproduce alguno de los numerosos y variopintos comentarios a que dio lugar. La selección de las obras es uno de los

grandes temas que ocupan por entonces al mundo del arte, dando lugar en la mayoría de ensayos críticos a unos comentarios en forma de introducción. Leamos, por ejemplo, la opinión de Paul Mantz, uno de los críticos avezados del siglo XIX:

Il n'est pas loyal de permettre à quelques hommes, d'une valeur douteuse, de juger souverainement et de condamner, sans appel, les ardents lutteurs qui essaient de faire couler une sève nouvelle dans les veines de l'art rajeuni. La vénérable assemblée qui veille aux barrières du Louvre, en défend l'entrée à tout artiste original et libre... Il est si triste de penser que, lorsqu'un jeune artiste entreprend un tableau pour le Salon, il doit s'interdire toute hardiesse, toute audace dans la touche ou le coloris et se résigner à être vulgaire et médiocre s'il veut être agréé (...) Malheur à tout ce qui est jeune, vigoureux, exubérant, imprévu (...) Un pareil état de choses peut compromettre au plus haut degré les intérêts de l'art et des artistes... (26).

No todas las opiniones eran tan prudentes y moderadas. Leamos esta otra de Théophile Gautier, llena de la indignación propia de un lírico según André Ferran:

On ne saurait trop se hâter de stigmatiser les actions honteuses et niaises qui déshonorent également ceux qui les commettent et le pays qui les souffre... Cela n'est-il pas manquer à la décence publique, insulter au bon sens général, donner un ridicule à la France (...) D'où sortez-vous? Où passez-vous votre vie? Vous ne respirez donc pas l'air qui remplit nos poumons? Quelque sorcier malfaisant vous a donc tenus prisonniers dans une bouteille de verre au fond de quelque laboratoire et rempli de toiles d'araignées. (27).

El debate tiene su importancia para nosotros, porque todas estas escaramuzas, de las que, por cierto, Baudelaire no quiere participar, lo que debe considerarse como una novedad frente a los demás textos contemporáneos, confluyen en la peculiar batalla que declarará Emile Zola en su ensayo; batalla para defender a los jóvenes pintores sistemáticamente expulsados de la exposición, batalla, quizás, para

defender su propio espacio pictórico y literario y afilar sus garras de cara a la gran renovación que el naturalismo pretendía imponer.

El tribunal se suprimió en 1848, "alors qu'un vent de liberté soufflait dans l'air", nos dice Zola (28), pero pronto se vuelve a instaurar uno, de elección anual.

Los problemas no cesarán por ello: lo que era un exceso de conservadurismo con el antiguo tribunal parece convertirse en una especie de arbitrariedad, con el nuevo, al variar de manera considerable cada año los criterios y los gustos (29).

Independientemente de los problemas de selección de obras, lo cierto es que el interés que representa el Salón para los pintores es enorme. El artista podía mostrar la evolución de su trabajo, y en función de ello se cotizaban sus obras. Los más jóvenes podían darse a conocer, lograr incluso el éxito y la fama con su primera obra. Dada la importancia que revestía la exposición, el mismo día de la apertura, las diez o doce obras que más habían impactado al público estaban en boca de todo París (30). La publicidad que esto supone es enorme, y el artista la necesita para poder vender su producción. Durante el reinado de Luis XIV, toda la escuela francesa de pintura está retenida en la Corte. Bajo la dirección de Le Brun (31), llamado por Colbert, trabajan todos a la mayor gloria del Rey (32). Pero en el siglo posterior, el artista se va independizando. Después de haber sido el siervo de reyes y prelados, tiene que aprender a ser libre. El Salón constituye una ayuda inapreciable, pues es la institución o el lugar donde se elabora la fama, donde las obras adquieren un valor.

A lo largo de todo el siglo XIX, los poderes públicos desplegarán un gran esfuerzo, concediendo ayudas y créditos para la celebración de la exposición, lo que levanta a veces voces teñidas de envidia por parte de los escritores (33), quienes no disponen de ninguna ayuda semejante,

voces incluso de indignación cuando el llamado "enfant gâté" del siglo XIX, según Baudelaire, no se muestra a la altura de tal esfuerzo público.

A la hora de comprar, coleccionistas, gente situada y burgueses se guían por las obras expuestas en el Salón. Las consecuencias que de ello derivan no siempre nos son fáciles de evaluar. Escuchemos a Pierre-Auguste Renoir:

Ce fatal refus me retire presque le pain de la bouche, et malgré mes prix peu élevés, marchands et amateurs me tournent le dos. Cela surtout est attristant de voir le peu d'intérêt qu'on porte à un objet d'art qui n'a pas de cote. (34).

El Salón es, además, un lugar de emulación, lo que habría sido del agrado de Diderot. Unos y otros procuran trabajar, para esta cita anual, y dar lo mejor de sí mismos. De ahí que los jóvenes artistas, cuyas obras eran rechazadas, protestaran ardorosamente, a sabiendas de que "le Salon est le vrai terrain de lutte". (35).

Pero el Salón tiene también sus inconvenientes. Los artistas deben soportar críticas feroces, realizadas a veces por voces no autorizadas, por algún joven literato que busca, en la prensa, abrirse camino sin tener ni la sensibilidad ni el arte de un Baudelaire o de un Zola. La exposición genera, pues, tensiones, apaga incluso, nos dice Jean-Auguste Dominique Ingres, el sentimiento de lo bello:

Le Salon étouffe et corrompt le sentiment du grand, du beau; les artistes sont poussés à y exposer par l'appât du gain, par le désir de se faire remarquer à tout prix, par la prétendue bonne fortune d'un sujet excentrique propre à produire de l'effet et à amener une vente avantageuse. Aussi le Salon n'est-il plus, à la lettre, qu'un magasin de tableaux à vendre, un bazar où le nombre énorme des objets assomme et où l'industrie règne à la place de l'art (36).

Así opinaba también Proudhon: "En fait, c'est une foire d'artistes, mettant leurs produits en vente, et attendant avec anxiété les chalands" (37), de tal manera que algunos artistas, como Ingres, Théodore Rousseau u otros, que hubieran adquirido ya una cierta notoriedad, huían del Salón para no ser pasto de vanas discusiones.

0.1.2. Evolución de la pintura francesa de Boucher a los Impresionistas.

Cuando Diderot comienza a escribir, impera aún el reinado artístico de François Boucher. Su poder de fascinación, nos dice la historiadora de arte Else-Marie Bukdahl, iba desapareciendo paulatinamente: en 1747, el pintor es ya tachado de frívolo (38). No obstante, su éxito sigue siendo considerable. Mme Pompadour le protegía, y en 1765 era nombrado primer pintor del Rey. La opinión general le era, pues, muy favorable. De hecho, Diderot muestra en sus inicios una gran admiración por la desbordante imaginación del que fuera el "Peintre des grâces", así llamado por su predilección por pintar "desnudos" (39). Pero pronto el filósofo se opone, hasta ensañarse, a su pintura, reflejo del gusto superficial, libertino y decadente de la sociedad aristocrática, ya condenada, de la segunda mitad del siglo XVIII.

El exceso de artificio y el gusto por lo licencioso, característicos de la pintura galante del Rococó, necesitaban de una saludable renovación. Después de 1750, las ideas revolucionarias se abren camino, la burguesía va situándose y encontrará en Jean-Baptiste Greuze al hombre capaz de reflejar en la pintura su nueva ideología, su moral y las

virtudes propias de su clase. En sí, su obra no carece de valor y grandeza, ya que su meta última y su propósito consistían en una reforma moral (40), pero cae pronto en el sentimentalismo (41). El público pedía temas que hablasen al corazón, y su pintura se hace pueril. Su moral termina cayendo en la moralina, su modo de pintar se aburguesa y se estanca. Un segundo mérito débesele atribuir: intentó elevar los cuadros de costumbres al rango que ocupaban los de temas históricos, género considerado como el de más mérito pictórico, conjuntamente con los de temas mitológicos, y ello a pesar de que estuvieran en claro declive, en torno a 1765, por los acontecimientos históricos de aquel entonces (42).

Durante el período de los Salones de Diderot, de 1759 a 1781, la moda de lo frívolo parece extinguirse para dejar paso a un renacer pictórico que tendrá varias orientaciones: por un lado, ese esfuerzo por recoger, temáticamente, la nueva filosofía; por otro, un marcado interés y dedicación por recuperar el espíritu del llamado "grand genre", es decir, de los cuadros de temas históricos o mitológicos de antaño. El esfuerzo en este sentido nacerá de la Academia, consciente del empobrecimiento en que estaba cayendo tal tipo de pintura, y se canalizará a través de una vuelta al gusto antiguo, a su vez favorecido por el reciente descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano. Joseph-Marie Vien será el iniciador de esa reforma pictórica y esa vuelta a la severidad y a la seriedad de los tiempos de antaño, reforma que culminará, durante el período revolucionario y el primer imperio francés, en manos de Jacques-Louis David (43).

David había pasado su juventud copiando monumentos, estatuas y bajorrelieves antiguos. En el último de los Salones que dan lugar a un comentario diderotiano, había expuesto *Le Bélisaire*, que el filósofo, siempre tan perspicaz, había examinado y apreciado:

Tous les jours je le vois et je crois toujours le voir pour la première fois. Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme, ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles... (44).

Hay que sumar además, a su formación romana y a su peculiar gusto, el espíritu de los hombres de la Revolución, que David compartía plenamente: aquellos hombres, nos dice Ernst Gombrich, tenían la impresión de vivir un tiempo heroico, y les gustaba considerarse como nuevas encarnaciones de griegos y romanos (45). Nada extraño, pues, que la pintura de David reflejara dichas virtudes. Su obra, caracterizada elogiosamente por Baudelaire, quien tiene ocasión de comentarla y apreciarla, como "amère et despotique", y que domina todo el panorama pictórico francés hasta la época romántica, es la que nos da impresión de continuidad, en lo que fueron los Salones objeto de la presente tesis, y a pesar del largo silencio de unos 60 años entre Diderot y Baudelaire.

El maestro pintor había vuelto a conferir dignidad al pensamiento, nos dice Germain Bazin (46), había "ennoblecido el estilo", siguiendo las consignas de la Academia, que reclamaba un esfuerzo para recobrar "le grand goût", "le grand style" o la también llamada "grande manière" (47). Pero, paralelamente a este esfuerzo del siglo XVIII, que conduce al neoclasicismo, se observa un marcado interés y una vuelta a lo que es la naturaleza. Jean-Baptiste-Siméon Chardin hará de la pintura costumbrista, nos dice Julián Gallego (48), un arte nacional. Considerado como "un des peintres les plus attachants du XVIIIe siècle" (49), Chardin encaminará el arte pictórico hacia la pintura pura. Veremos a Diderot, clásico en sus gustos y reacio, en un primer momento, a admitir el predominio de esta pintura de segundo rango, realizar un esfuerzo sobre sí mismo para comprender la magia de sus cuadros, y finalmente declarar su superioridad:

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi? (50).

En los cuadros de Chardin hay intimidad, armonía y, sobre todo, esa perfección que lleva al filósofo a compararlo con el Creador; sin embargo, Diderot se emocionará con los paisajes de Joseph Vernet y las ruinas de Hubert Robert, dos pintores de sensibilidad prerromántica que anuncian el siglo XIX.

Para ofrecer un mínimo panorama de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, habría que citar una infinidad de nombres, algunos de los cuales encontrará necesariamente el lector en el cuerpo del presente trabajo; pero hemos dejado para entonces y para las notas las informaciones que en cada momento nos haya parecido oportuno agregar. No pretendemos convertir esta introducción en una historia, en síntesis, de la pintura francesa. Sólo la imperiosa necesidad de resaltar los grandes movimientos nos exige esta panorámica general.

En el siglo XIX, el gran continuador de David fue Jean-Auguste-Dominique Ingres, quien toma sus lecciones de la escuela imperial. Al igual que su maestro, se "enamora" del dibujo y de las formas, lo que no hará sino acentuarse cuando se traslada a Roma para realizar el tan codiciado viaje con que eran premiados los mejores alumnos de la Academia. En la ciudad italiana, se entusiasma por la pintura de Rafael, el gran maestro de la armonía y el trazo muy depurado. De vuelta a París, será famoso por *La Baigneuse* y *La grande Odalisque*, entre otros cuadros de mujeres, en cuya pintura destaca. Baudelaire, en el Salon de 1859, nos confía:

Un homme plein d'entêtement, doué de quelques facultés précieuses, mais décidé à nier l'utilité de celles qu'il ne possède pas, s'est attribué cette gloire extraordinaire, exceptionnelle, d'éteindre le soleil (51).

Baudelaire emplea esta hermosa imagen que consiste en decir que Ingres "apaga el sol", porque al artista le faltaban la pasión, el calor y el colorido que fueron las características de la pintura de Eugène Delacroix. Será un lugar común del siglo XIX comparar las obras de ambos pintores. Al dibujo depurado de Ingres se opone el mito del gran maestro

del color del siglo XIX. Basta con mirar uno sólo de sus cuadros, quizás el más hermoso, *Le Sardanapale*, para comprobar esta idea que acabamos de adelantar. La composición del cuadro es atormentada; se nos muestran la brutalidad y la muerte mezcladas con la voluptuosidad más exacerbada. La imaginación se despliega, desbordante, violenta y al tiempo sensual. De Sardanápalo, rodeado, en su suntuoso marco de sedas y terciopelos, de mujeres y de los cuerpos negros de los esclavos, que representan esa sensualidad primitiva, se desprende una fuerza poco habitual. Esta pasión ardiente era una nueva manera de sentir, era el romanticismo en la pintura. Delacroix, del que Baudelaire dice que está "passionnément amoureux de la passion", es el gran genio romántico de la pintura francesa. Delacroix e Ingres forman el tándem más prestigioso de la primera mitad del siglo XIX. Venturi resume así lo que representan ambas obras:

Au travail complexe, passionné, démesuré et illimité, rempli de sensibilité, qui est le propre de Delacroix, s'opposent le calme, la certitude entière, la précision dogmatique, l'aridité et l'étroitesse de l'idéal d'Ingres. (52).

Los dos hombres reavivan la antigua querella de los poussinistas y los rubenistas, que enfrentó en el siglo XVII a los partidarios del dibujo y la perfección formal con los que señalaban su preferencia por el color. Existía toda una tradición según la cual la pureza de la línea tenía que ver con el ideal y denotaba facultades nobles, mientras el color era el reflejo de la sensualidad, algo que tenía que ver con el instinto. En el siglo XVII, los temas de las Conferencias de la Academia versaban sobre el valor respectivo del dibujo y el color, y aunque la polémica, en realidad, nunca se había acallado realmente, con Delacroix e Ingres recobraba, durante la primera mitad del siglo XIX, una importancia capital.

Hacia los años 40, otro gran maestro surge, acallando esta polémica y generando otra: se trata de Gustave Courbet. Si la pintura de Delacroix había sido objeto de arduas críticas por su novedad, con las obras de

Courbet éstas empiezan a adquirir proporciones desmedidas. Su cuadro Enterrement à Ornans, expuesto en el Salon de 1851, fue un escándalo (53). La gente pensó que era una provocación y que el artista era un revolucionario (54). No sólo pintaba la fealdad y la vulgaridad, sino que además lo hacía con descaro, recreándose en ello, al dar a sus cuadros el formato de los grandes lienzos de temas mitológicos, que ocupaban el primer escalón en la jerarquía de la pintura. El artista, sin embargo, se había limitado a pintar a los burgueses de su pueblo natal, tal y como él los veía, sin estilo ni elegancia; aquella gente del campo no podía tener ni las actitudes ni la distinción en el vestir de sus conciudadanos de la gran urbe. Lo que agravaba la situación era que el cuadro de Courbet parecía negro; no tenía, pues, ni la magia del color para hacerse perdonar. El artista había pintado a los personajes vestidos con ese traje negro, tan estigmatizado, característico del siglo XIX (55). En 1855, con ocasión de la Exposición Universal celebrada en París, sus obras fueron rechazadas, pero organizó en un pabellón particular de la avenida Montaigne su exposición personal, en cuya entrada colocó el rótulo: Le réalisme. Gustave Courbet. Exposition de 40 tableaux de son oeuvre. La introducción del catálogo, editado para la ocasión, será como el manifiesto del realismo.

Ni Baudelaire ni Zola serán sus defensores. El primero, porque su estética le alejaba mucho del espíritu de su pintura; el segundo, porque, cuando comienza a escribir sobre arte, en 1866, Courbet ya no es lo que era. Zola le admira profundamente, pero el cuadro presentado en aquel Salón, Remise des chevreuils, carecía de la fuerza y la personalidad que marcaron las obras del maestro del realismo.

En este excepcional siglo de pintura francesa que fue el XIX, una tercera ruptura provocaría aún mayor escándalo que el Salon de 1824, primer Salón romántico, o las obras de Courbet de los años 50 y 51. Las críticas, los sarcasmos, las iras del pueblo de París, que se materializaron en crisis de hilaridad y rechazo frente a las obras, "celebraron" en cierto modo y a su manera, aunque nos resulte hoy difícil imaginar tales situaciones, la nueva era pictórica:

Oui, à Paris, en 1863, sur la scène de la peinture, quelque chose commence vraiment (...) Un âge nouveau s'ouvre, dont nous vivons encore les ultimes avatars (56).

Gaëtan Picon elige ese acontecimiento tan señalado que fue el Salon de 1863, llamado "Salon des refusés", para datar el inicio de la nueva pintura. En 1863, el tribunal de selección había dejado fuera tantas obras que los artistas rechazados protestaron y consiguieron que Napoleón III ordenara la celebración de una exposición paralela al Salón oficial. En ella pudieron verse las obras de algunos de los pintores que más tarde se conocerían como los Impresionistas. Edouard Manet exponía *Le Déjeuner sur l'herbe*. Había colas para ver la obra; la gente, una vez delante, y como si de autómatas se tratara, se echaban a reír, convulsivamente; reían a carcajadas (57). Estas reacciones violentas expresan, mejor que las palabras, el foso que se había creado entre el público y el artista; dicen de la dificultad que tenía el espectador para comprender el mensaje pictórico.

La coexistencia pacífica en que vivieron artistas y sociedad hasta la época del romanticismo nos habla, finalmente, de una misma visión del mundo (58). El cuadro reflejaba la ideología vigente. El romanticismo había roto algo: al plasmar los artistas su alma y su subjetividad, el arte se había hecho plural hasta lo infinito; pero con el Impresionismo, es toda una concepción del espacio y de la materia lo que se desmorona. Antes, el pintor narraba una historia, que bien podía ser real o ficticia, y lo hacía según las reglas lógicas, aristotélicas, aprendidas antaño, con las que el espectador se había familiarizado. Aunque el argumento cambiara, siempre transmitía una idea estática del mundo y de las cosas. Las formas, aprehendidas de manera cruel por el rígido trazado del dibujo, eran, sin embargo, las que los hombres conocían desde siglos atrás. Incluso Delacroix y Courbet pintaban dentro del respeto a la tradición. Pero, de pronto, en los cuadros de la nueva generación, los contornos se diluyen, los objetos vibran y se fusionan unos con otros; la perspectiva desaparece y el espectador tampoco percibe ya el argumento.

El mundo que la pintura reflejaba, los hombres no habían aprendido aún a verlo así.

Esta revolución pictórica la habían preparado los paisajistas, los pintores de la llamada "escuela de Barbizon", abandonando la luz artificial de sus talleres para descubrir la naturaleza. Salían de madrugada, con el caballete colgado a la espalda, y quizás el "canotier", ese sombrero de paja de finales del siglo XIX, en la mano, para resguardarse del sol de mediodía. Ellos supieron mirar, los primeros, con ojos nuevos. Devolvieron a la mirada su autonomía. Aprendieron a pintar lo que veían, y no lo que conocían. Así es como descubrieron el aspecto fugitivo y efímero de las cosas.

Cuando el nombre de "Impresionistas" se acuña, allá por el año 1874, y con intención peyorativa, deformando el título de un cuadro de Claude Monet, Impression, soleil levant, la mayor parte del camino está andada. En realidad bajo este nombre se esconde una pluralidad de estilos, de técnicas, de gustos y experiencias, pues un abismo separa la pintura de Edouard Manet, de la de Claude Monet o de la de Pierre Auguste Renoir, por citar algún nombre, pero les mantenía unidos, nos dice John Rewald, "un mépris commun pour l'art officiel et (...) la volonté de chercher la vérité en dehors des sentiers battus" (59). No nos adentraremos en el estudio de estas diferencias, de las que la evolución posterior del Impresionismo da fe, porque no es ése el objeto de esta introducción. Sólo queremos ya concluir, y, para ello, cederemos la palabra a Jean Tardieu, quien expresa magníficamente lo que significa para nosotros esta pintura:

Car cette peinture signifie un moment d'équilibre préservé, un des secrets du bonheur de vivre, un secret qu'il devrait nous être permis -en dehors de toute idéologie, en dehors de toute détermination historique et sociale- de redécouvrir au fond de nous-mêmes.

Guidés par la main à la fois très sûre, très innocente et très savante de ces peintres "fous de lumière"..., toujours nous reviendrons avec nostalgie dans le paradis perdu de ces jardins ensoleillés, de ces après-midi tranquilles, quand bouge l'ombre bleue des arbres sur

*le sol, quand bourdonne la guêpe de l'été, quand le regard
mi-clos des femmes sourit à la chaleur du jour (60).*

0.1.3. Los Salones como ensayo o el nacimiento de la crítica de arte.

Las críticas que florecen en torno a la exposición muestran, como el propio Salón y como el arte o la sociedad, una evolución cuyos principales hitos es preciso comentar.

Siempre la pintura había buscado en la literatura sus temas y su fuente de inspiración; en ella encontraba "une mine de situations dramatiques toutes prêtes, de canevas psychologiques déjà élaborés, que l'image n'(avait) plus qu'à reproduire" (61), pero el prestigio de que goza, a partir del siglo XIX, por la renovación permanente de sus formas y de sus técnicas, hace que se inviertan los términos. A mediados de siglo, los escritores frecuentan a los artistas, pero no ya como en tiempos románticos, buscando aliados para sus batallas teóricas (62), sino porque, subyugados por la nueva libertad que manifiestan en su arte, quieren estudiar sus obras, su técnica y sus procedimientos. Además de esa excelencia pictórica, los pintores, como pone de relieve Venturi, resultan ser "très ferrés en théorie", y les gusta tomar parte en los debates estéticos, no sólo hablando o pintando, sino también escribiendo (63). El cenáculo reúne, pues, a artistas y escritores, dando lugar a un período que va de 1848 a 1865, que Pierre Georgel califica de

"exceptionnelle densité de la réflexion" (64). Todo ello debía engendrar, como es natural, "un essor considérable" de la crítica de arte en el siglo XIX (65).

Casi todos los escritores de aquellos años siguen religiosamente las exposiciones de pintura, y sienten la necesidad de escribir sobre el arte. Así, por ejemplo, Balzac, cuya obra está plagada de referencias a Rafael, es el escritor que mejor supo ahondar en las cuestiones artísticas, según André Richard (66); Stendhal, para quien la pintura debe ser fuente de felicidad, será, nos dice Gita May, un defensor del dibujo y continuador de la gran tradición renacentista (67); Alexandre Dumas, cuya poderosa imaginación le permite ver con justeza, nos comenta Baudelaire (68); Eugène Fromentin, "un critique d'art de premier ordre" para François Fosca (69), excelente escritor, algunas de cuyas páginas sobre el arte no han sido superadas, según Venturi (70), tan buen escritor como artista, nos dice Baudelaire (71); Théophile Gautier, "le plus célèbre et bien à tort", escribe Fosca (72), Champfleury, los hermanos Goncourt, Marcel Proust, Paul Valéry, Apollinaire... por citar los más conocidos.

Hemos observado ya que, por aquellos años, un foso insalvable se ha ido abriendo entre artistas y sociedad; esto ocurre precisamente en el momento en que escritores y artistas viven esa gran compenetración. Desde que los románticos habían barrido siglos de adecuación a la norma y al ideal de belleza, borrando de paso el sentimiento de inmutabilidad que los caracterizaba, las obras, en las que el artista deja fluir su subjetividad, mostrando las tensiones que podía generar la realidad, dejan ya de hablar en un lenguaje conocido. El hombre burgués no sabe ya dirigirse hacia lo bello, ni cuál es la obra válida, y se siente desorientado. Esta es otra de las razones de peso por las que la crítica de arte muestra un claro auge en el siglo XIX; tiene que ayudar a mirar, a comprender y, sobre todo, a seleccionar, ya que el burgués de entonces tiene mucho interés en comprar obras de arte. De hecho, el siglo XIX ofrece, de modo paralelo a los escritores que antes reseñábamos, toda

una pléyade de críticos especialistas de arte, críticos que escriben en los grandes periódicos de aquella época y cuyos nombres han quedado ligados a algunos de estos medios (73). Los más conocidos son Théophile Thoré, futuro descubridor de Vermeer, defensor mesurado del romanticismo (74); Gustave Planche, quien escribe en la revista Les Deux Mondes; Théophile Silvestre, quien merece tener, según el crítico François Fosca, un lugar aparte (75), fiel amigo de Delacroix; y, por último, Etienne-Jean Delécluze, el representante de la crítica académica (76) y defensor de las tradiciones, verdadero decano, comenta André Ferran (77), de los críticos de arte, y cuyo nombre permanece ligado al Journal des Débats. Es el único que Baudelaire aprecia, según nos confiesa en la introducción del Salon de 1845, aunque sus opiniones sean divergentes. Pero leamos una valoración general que hace el poeta de la crítica de arte de mediados de siglo:

La critique des journaux, tantôt niaise, tantôt furieuse, jamais indépendante, a, par ses mensonges et ses camaraderies effrontées, dégoûté le bourgeois de ces utiles guide-ânes qu'on nomme comptes rendus des Salons (78).

André Ferran, al recoger la opinión de un periodista contemporáneo de Baudelaire, corrobora, en cierto modo, esta afirmación, puntualizando lo siguiente: en la prensa de carácter político, la crítica de arte es considerada como tema secundario y las personas encargadas de dichos artículos, salvo excepciones, son incompetentes, a menudo "des jeunes gens de lettres sortis du collège l'année dernière" (79). En las revistas literarias, los Salones revisten un aspecto más cuidado, desde el punto de vista del lenguaje, dado que suelen ser obra de escritores o poetas. La crítica puede llegar a ser algo más interesante, pero en general el cronista narra el cuadro, en vez de valorarlo o enjuiciarlo, y en este sentido no resultaban "peligrosos". Por último, las críticas de las revistas de segundo orden son, nos dice dicho crítico, sencillamente "innombrables, incroyables". Profusión, pues, en general, de autores y críticos, en lo que es considerado como la edad de oro del periodismo, de la que apenas un escaso puñado parece elevarse por cima de la media. Es

ésta una realidad de hecho sobre la que no creemos existan voces discrepantes (80).

Hemos empezado por echar una ojeada al siglo XIX, siempre más próximo; ahora nos tocará hacer un esfuerzo para retroceder en el tiempo y estudiar, aunque sea de manera muy somera, lo que ocurre en el siglo XVIII, cómo nace y qué motivaciones sienten los incipientes críticos de arte.

Ninguna de las características que acabamos de reseñar nos sirve para describir los inicios de la crítica de arte, crítica de actualidad que debe diferenciarse de la historia de arte. A nuestro entender, y tras una ojeada a los antecedentes, nos atreveríamos a calificarla de dos maneras: o bien se presenta como muy "tímida" información, o quiere llanamente ser una diversión. Sólo Diderot logra componer un texto que se coloca, de inmediato, muy por encima de los que pudieran circular en París, pero, no lo olvidemos (81), permanece públicamente desconocido de los hombres de su generación.

Aunque el texto de Diderot pueda eclipsar todo lo anterior, no emerge, sin embargo, de la nada. La crítica de arte llevaba ya medio siglo de preparación. Desde que las exposiciones se regularizaron, el interés creció y, simultáneamente, las publicaciones al respecto. Aunque la primera reseña conocida de una exposición del Louvre data de 1699 (82), se dice comúnmente que nació el día en que a un crítico le pareció oportuno dar una opinión en su propio nombre. Fue el caso de La Font de Saint-Yenne, quien escribía en 1746:

Un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre: chacun a le droit d'en porter son jugement (83).

La declaración de principios era clara; no obstante, la realidad, en el discurrir de su trabajo, era otra, pues La Font de Saint-Yenne volvía a caer en la trampa de ser el intérprete de la opinión pública (84). "Jusqu'en 1747, la critique d'art proprement dite n'existe guère" (85). Zmijewska explica que hasta esa fecha se habían realizado comentarios de tipo personal respecto de las obras de arte, con ocasión de una conferencia o de una nota biográfica, pero no existía libro alguno que hubiese sido escrito con el exclusivo propósito por parte de su autor de contar sus impresiones y de enjuiciar las obras artísticas de un modo personal (86).

Cuando La Font de Saint-Yenne manifiesta aquel derecho a expresar un sentimiento personal, existen en Francia tres tipos de críticas:

- la crítica académica,
- la crítica periodística, y
- la crítica de folletos.

La crítica académica es aquélla que proviene de la Academia Real. Está realizada por pintores y debería ser de corte muy profesional; sin embargo, los historiadores del arte del siglo XX la tachan de insulsa y ven en ella una gran pobreza ideológica:

Si les auteurs de ces discours, au lieu d'être des peintres, eussent été des métaphysiciens ou des pédants, on se demande ce qu'ils auraient pu dire de plus abstrus et de moins technique: Qu'y a-t-il là qui révèle un tempérament d'artiste? et comment soutenir que cette critique des Champaigne, de Blanchard, de Le Brun, est "la bonne, la vraie, la seule"? (87).

Es de recordar el bajo nivel educativo, en general, del medio artístico. Provenientes de familias pobres, no tenían adquirido, la mayor parte de ellos, un buen nivel de lengua, por lo que sus escritos carecían

de estilo. Formulaban, con preferencia, críticas sobre el aspecto formal de las obras, y lo hacían sin apenas emplear términos técnicos (88). Moderación y banalidad parecen ser notas dominantes. Conviene además recalcar que no es, propiamente hablando, una crítica de actualidad, sino historia del arte. Dos modalidades la caracterizan: las conferencias y las biografías, ambas hechas para ser leídas en la Academia. Sólo en escasas ocasiones, algún fragmento daba lugar a una publicación en prensa (89).

El llamado "ejercicio de la conferencia" consistía en comentar uno de los cuadros pertenecientes a la colección real, comentario que permitía a los académicos exponer sus doctrinas y desarrollar sus principios estéticos, en una sesión mensual, establecida desde 1667, y de obligada asistencia para los alumnos (90). Las ideas allí debatidas eran de corte clásico, aunque hubo sus disensiones, allá por 1670, cuando Roger de Piles (91) se opusiera al entonces director de la Academia, Charles Le Brun. Lo que no deja de sorprender, razón por la cual citamos la anécdota, es que los académicos no encontrasen otro modo de conciliar sus disensiones teóricas más que el de llamar a Colbert -hombre finalmente ajeno al arte- para que zanjara la cuestión planteada (92). En tal contexto, no es extraño que los historiadores del arte del siglo XX sólo quieran atribuir un valor documental a tales críticas.

Las biografías, también llamadas necrologías, son una forma de crítica subjetiva. Realizadas por algún compañero, querían ser el vivo retrato del difunto artista, y presentan esencialmente el interés de proporcionar infinitos detalles sobre la vida del pintor o del escultor, por lo que Diderot, nos dice Else-Marie Bukdahl, no se privaría de extraer de ellas lo que le pareciese oportuno (93).

En suma, un debate pobre, que no hace sino dar más relieve, según André Fontaine, a la obra de Diderot:

En face de cette pauvreté de principes et d'observations techniques dans la critique des peintres par les peintres,

il est intéressant de montrer l'originalité et la jeunesse des observations d'un homme tel que Diderot, étranger à la pratique des arts" (94).

La segunda crítica a la que hemos aludido es aquella publicada en revistas y periódicos. Es considerada como un estadio intermedio entre lo que fue la crítica académica y la crítica de los escritores, tal y como la concibió Diderot y posteriormente los hombres de letras y los críticos de arte del siglo XIX (95). Hasta mediados del XVIII, es una crítica anónima, de la que responde el periódico. Al principio son sólo unas breves notas que tienen un carácter puramente informativo. El artículo periodístico sigue, de manera puntual y precisa, el catálogo del Salón, para indicar a los lectores que no podían acudir a visitarlo cuáles eran las obras allí expuestas (96). Era, pues, un artículo objetivo y carente de valoraciones personales. Se indicaba el nombre del artista, los títulos de las obras y, si acaso, una breve descripción del cuadro, el grabado o la estatua. En 1740, tal artículo tiene, en la revista más importante, Le Mercure, una extensión de media página. Diez años después, en 1750, son ya doce páginas las empleadas para resumir lo que presenta el Salón. Sólo a partir de 1755 el periodista osará emitir un leve punto de vista personal, y cuando el número de periódicos y revistas aumente, y con ellos las referencias al arte, tales artículos irán adquiriendo tono de polémica, debido a la rivalidad entre unos y otros.

En tercer lugar debe reseñarse la crítica de folleto, totalmente opuesta, en su contenido y en su forma, a la que acabamos de describir. Si aquella es objetiva e informativa, ésta es, por el contrario, muy subjetiva, y con la exclusiva pretensión de divertir. Es una crítica de corte inventivo, sin que el marco de ficción elaborado sirva para interpretar la totalidad de la obra considerada, crítica aún menos engarzada en una reflexión de tipo epistemológico o estético (97). Anónima, es redactada bien en verso, bien en prosa, y presenta siempre un carácter que podríamos tachar de "excesivo", pues, al tener por

finalidad la distracción del lector, el autor no pretende nunca ser imparcial ni justo, y menos aún formular su apreciación o juicio de valor de manera ponderada.

La mayor parte de esta crítica adopta el género epistolar como marco. Sus títulos recuerdan, como observa Zmijewska, a los que los filósofos dieron a sus cuentos en el siglo XVIII (98). Veamos algunos:

Lettre au sujet du portrait de Son Excellence Saïd Pacha, ambassadeur extraordinaire du Grand Seigneur à la Cour de France en 1742 exposé au Salon du Louvre (99).

Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre, par M. Raphaël, Peintre, de l'Académie de S. Luc, Entrepreneur Général des Enseignes de la Ville, Fauxbourgs et Banlieue de Paris; à M. Jérôme, son Ami, Rapeur de Tabac et Riboteur (100).

Curiosamente, aquellas críticas presentaban abundantes tecnicismos, propios del lenguaje que los artistas empleaban en los talleres, pero los términos denotaban una falta de asimilación, eran de los que "on attrape à la volée", comenta Ferdinand Brunot (101). Dos nombres merecen ser citados: Mathon de la Cour, quien escribe acerca de los Salones de 1763 y 1765, y Daudet de Jossan, para los años 1769 y 1771. Moderado el primero, es, por el contrario, muy ácido el segundo, ofreciendo su obra un universo de diálogos llenos de viveza, energía e ingenio (102).

Anónimas, hemos dicho; satíricas, con tono reprobador, incluso injurioso, siempre agresivas, suscitaron pronto la exasperación de los artistas, aunque tales libelos sólo circularan en un medio restringido, literario y artístico, por lo que Cochin exigiría en 1765 que las críticas fuesen firmadas.

A modo de conclusión, sólo quisiéramos ahora presentar algunas valoraciones de carácter general respecto de estos antecedentes, valoraciones que formularon en su tiempo destacadas personalidades.

Sébastien Mercier escribiría en el XVIII:

Pendant l'ouverture du fallon, il paroît une multitude de brochures que tracent tour-à-tour l'envieux, l'ignorant & l'amateur. Chacun alors a la manie de se connoître en peinture, & les gens de lettres en général ne s'y connoissent pas, quoiqu'ils affectent aujourd'hui de faire entrer dans leur style beaucoup de termes de cet art (103).

En el siglo XIX, Clément de Ris hablaba de "plates productions", "nullité de pensée" y de "vulgarité de style" (104). Philippe Burty, por su parte:

Les ateliers rivaux échangeaient des brochures comme ils eussent fait de boulettes de terre glaise. Sauf quelques pamphlets mordants de Cochin, ce ne sont qu'attaques sottes, injures, lourds pavés, conseils de cuistres, révélations calomnieuses sur les mœurs des peintresses académiciennes (105).

André Ferran, el historiador del siglo XX, califica aquella producción de la forma siguiente: "une poussière de "salonniers" sans compétence et sans talent" (106).

No deja, pues, de ser una crítica de aficionados, lo que quizás incitara a los escritores, según Castex (107), a "probar fortuna", pues, aunque desconocieran las técnicas y el oficio, su genio creador siempre les permitía estimular a los lectores.

0.2. LA INVESTIGACIÓN QUE NOS PRECEDE

Tres autores cumbres, una obra extensa de unas dos mil páginas y una erudición de dos siglos dicen pronto la magnitud de lo escrito sobre los textos que pretendemos analizar aquí. Más aún cuando, situándose dichos textos en la encrucijada de la literatura, el arte y la filosofía, han despertado el interés de los eruditos de esos respectivos campos del saber. Profusión y dispersión pues, que a menudo se resuelven - ¿Por qué no decirlo? - en confusión para el investigador que inicia su tarea; confusión a su vez generadora - ya que toda realidad es dialéctica - de una matización pormenorizada desde el mismo umbral y ante la necesidad de seleccionar, en ese inmenso abanico bibliográfico, lo que pueda ser de utilidad o interés para la investigación que llevamos a cabo.

No pretendemos hacer un estudio detallado ni exhaustivo de ese material publicado referente al discurso sobre el arte de Diderot, Baudelaire y Zola. Ni es objeto de la presente tesis, ni cabría en los límites de esta introducción. Si queremos, sin embargo, extraer de ello la quintaesencia, orientada ya a nuestro propósito, es decir hacer más hincapié en los elementos que conciernen el lenguaje de esos textos y en su conexión con la literatura: en todo aquello que organiza el discurso, más que propiamente en las ideas filosóficas o artísticas que puedan encerrar. Perseguimos así tres finalidades:

- Ver básicamente desde qué presupuestos teóricos se han comentado y estudiado estos escritos sobre el arte.
- Definir mejor nuestro trabajo. El camino que vamos a seguir debe quedar configurado en sí mismo y frente a los demás. Sólo así se apreciará más claramente el lugar que pretende ocupar.

- Por último, extraer de esa valiosa investigación los elementos que puedan ayudarnos y sobre los que nos apoyaremos para sentar las bases de esta gramática elemental-esencial de la crítica de arte que perseguimos a través del estudio de la subjetividad.

0.2.1. Estudios críticos realizados sobre Diderot:

Del *maremagnum* bibliográfico que se refiere a Diderot (1), un puñado de palabras tan sólo nos basta para resumir la apreciación que el siglo XVIII nos ha dejado respecto de las obras diderotianas relacionadas con el arte. Escuchemos a Mme Necker:

Je continue à m'amuser infiniment de la lecture de votre salon: je n'aime la peinture qu'en poésie; et c'est ainsi que vous avez su nous traduire tous les ouvrages. (2).

Los contemporáneos de Diderot fueron subyugados por este narrador nato (3), pero poco nos dicen de los Salones, y no ha de extrañarnos, pues no fueron publicados en vida del autor; sí sabemos que Diderot no resistiría la tentación de leer algún que otro párrafo a sus amigos. Es incluso probable que una copia de los mismos circulara por París, pero siempre en cenáculos restringidos, para un grupo de gente privilegiada y con un uso privado. Habrá que esperar el año 1795 para que la publicación de *L'Essai sur la peinture* de Diderot realizada por Buisson llegue al conocimiento de Goethe y provoque el consabido entusiasmo. El poeta y dramaturgo alemán, Schiller, comentaría así sus impresiones después de la lectura aconsejada por Goethe:

Je me suis mis hier à Diderot qui m'enchantait positivement, et qui a mis mon esprit en branle jusqu'en son fond. Chacun de ses aphorismes, ou peu s'en faut, est comme un éclair qui illumine les profondeurs secrètes de l'art. (4).

Goethe le contesta que es un libro magnífico (5). Tanto es así que no tardará en preparar una edición muy peculiar: a modo de diálogo imposible, Diderot-Goethe, el filósofo alemán recoge y comenta una por una las ideas básicas del *Essai* (6).

Es importante recalcar el hecho de que la publicación de Buisson llevaba impreso el *Salon* de 1765. Sin embargo, no dió lugar a ninguna glosa especial. Lo que retuvo la atención de Goethe fue el *Essai*, el escrito teórico sobre el arte. Lo subrayamos, porque aquellos hombres de letras alemanes iniciarían una tradición crítica dedicada a desgranar de la crítica de arte diderotiana el sustrato ideológico y las ideas sobre la esencia de lo bello (7), menester estético-filosófico que tiene hoy sus mejores y más conocidos logros en los trabajos de Jacques Chouillet (8).

Pero volvamos al siglo XIX. Se multiplan los comentarios críticos sobre la obra de Diderot, pero, de manera general, se limitan o bien a hacer una valoración global o bien a expresar su parecer sobre el estilo de los *Salons*. Se pone de relieve su talento de escritor y la magia que se desprende de muchas de sus páginas, al convertir cada descripción en un "poème de grâce et d'effusion" (9). De su talento, nacen "ces pages charmantes" (10), "ces pages de causeries merveilleuses" (11), en las que un estilo "vif, coloré" (12) está puesto al servicio de un texto que llama, indudablemente, la atención. Sin embargo, no solamente por sus cualidades. Esos "trésors d'idées profondes, ingénieuses et hardies" (13) no se encuentran, según esos mismos autores, sin alguna que otra piedra sin pulir y los que parecían deshacerse en elogios, atemperan ahora sus discursos hablando de un cierto "laissez-aller" (14), de un "deshabillé

libre et bourgeois" (15), para calificar una prosa a sus ojos atractiva, cierto, pero sin cuidar, demasiada espontánea, escrita con prisas y sin esmero, llena de incorrecciones, imágenes de mal gusto y de un sensualismo que roza la vulgaridad. Para los hombres del siglo XIX la lengua de Diderot se apartaba demasiado de esa "langue de bonne compagnie" que es el francés al decir de Albert Dauzat (16). Retahíla de críticas que no dejarán de atribuirle, no obstante, lo esencial: la paternidad de la crítica de arte, con algunas que otras pequeñas reservas o matizaciones (17). En conjunto existe consenso. Todos, Sainte-Beuve en 1852, Clément de Ris en 1853, d'Ambly en 1854, Asseline en 1866, Burty en 1877, Martin en 1880 y un sinfín de críticos confluyen en admitir que Diderot ha sabido dar un sello especial a lo que se va vislumbrando como género. Fue capaz "d'aller droit aux hautes figures de son temps" (18) y supo dar a la crítica de arte "un vocabulaire tout nouveau dont il est comme l'inventeur" (19), supo darle sobre todo su verdadera alma (20).

Sin embargo, pesaba sobre Diderot una amenaza: críticas dispersas, aquí y allá, que le veían como el hombre de todas las contradicciones, el crítico que se abandonaba a la impresión del momento, el crítico que se había quedado a medio camino entre lo que pudo ser y lo que fue (21). Por la importancia que daba al tema pictórico frente a la técnica cuando contemplaba un cuadro, según algunos, o por ese afán moralizador que le nublaba los ojos, según otros (22), las críticas fueron construyendo una leyenda, la del crítico "literario sentimental". Amenaza, decíamos, porque se convertiría pronto en uno de los artículos más virulento jamás escrito: Brunetière le somete a finales del siglo XIX, en 1880, a una crítica feroz que le culpabiliza de todas las incompetencias habidas y por haber y etiqueta sus Salones de "fumier", "capharnaüm" y de "la pire des rhétoriques au service, pour le plus souvent, de la pire des doctrines" (23).

Hubo reacción, pero tímida y lenta: Faguet tan sólo diez años después, será el primero en comprender y explicar el porqué de la obsesión de Diderot por el tema del cuadro (24). Ducros, en 1894, recogerá en su libro una por una las críticas de Brunetière para discutir las y probar que no eran justificadas, apoyándose siempre en el texto del autor (25). Lemoine hará un replanteamiento clarificador (26) y Jean Pierre escribirá aún en 1952 un artículo que se da como respuesta lejana a todas las críticas acumuladas sobre Diderot (27).

El romanticismo había dado rienda suelta a la actividad crítica. La eclosión crítica conjugada con la evolución del periodismo, con la reedición de los Salones de Diderot (28) y el nuevo interés que suscitaba la Antigüedad - Diderot se había inspirado en ella - explica en parte la profusión de opiniones, de las que hemos dejado fluir algunas, convirtiendo esta primera parte en una mirada sobre la "fortuna crítica" de los ensayos sobre el arte del filósofo durante el siglo XIX. En cuanto a la disparidad de opiniones quizás exprese mejor que la palabra las dificultades del siglo para leer y clasificar el texto. Los críticos no supieron ponerse de acuerdo. Mientras, Baudelaire reivindicaba su paternidad, Delacroix estudiaba los Salones y proyectaba dedicarle un ensayo al filósofo (29), la revista La Chronique publicaba un "pastiche": Diderot au Salon de 1844 (30), L'Artiste, una serie de artículos firmados "feu Diderot" y La Revue Française le consagraba "précurseur du romantisme" en julio de 1830 (31). Despertaba un innegable interés.

Si hubo voces conservadoras discordantes para celebrar el primer centenario, las diferentes manifestaciones que tuvieron lugar con ocasión del segundo en 1984 (32), muestran a una figura alrededor de la cual ha quedado ya abolido todo tipo de disidencia. ¿Existe hoy un crítico que no adhiera a la opinión de Chouillet:

Plus encore qu'un auteur "lu", au sens traditionnel du terme, il donne l'impression d'une existence en pleine expansion. Il se montre à nous, deux cents ans après sa mort, comme le plus présent des "philosophes" des Lumières et peut-être comme le seul dont le message aussi bien que la forme soit resté, ou devenu, aussi directement perceptible par les hommes de notre temps. (33).

Los coloquios internacionales que tuvieron lugar en distintos puntos de la geografía francesa - Cerisy, Paris, Aix-en-Provence... -, alternando con las exposiciones, aquí y allá, de entre las que cabe destacar la que se realizó en el Palais de la Monnaie y dió lugar a un catálogo por sí sólo elocuente, reservaron, en el estudio dedicado a este polifacético hombre del XVIII, un lugar muy especial para el crítico de arte. Era la culminación esperada, consecuencia natural por otra parte de los treinta años anteriores en los que hubo profusión, por no decir inflación, de trabajos realizados sobre esta faceta de Diderot.

Los años cincuenta, con la valiosa aportación de Dieckman y la publicación del inventario Vandeul -fecha clave para cualquier diderotiano-, se convertirían en el punto de arranque durante el siglo XX, siglo al que correspondería asentar definitivamente el valor de los Salones. Si la historia de la literatura titubeaba frente a ellos, la historia del arte sabría apreciar la competencia crítica de Diderot (34) y convertir esos textos en fuente inagotable para una erudición aún hoy en plena expansión. El más representativo de esta tradición sin duda es Jean Seznec, a quien debemos la bella edición de los Salones con la que, en parte, trabajamos. Varios son los enfoques desde los que estos historiadores del arte se acercan al texto. Los Salones pueden servir para conocer mejor el arte del siglo XVIII (35). Por otra parte, desvelan el impacto que tuvo esta pintura sobre el público: testigo de excepción de su época, Diderot nos da a conocer el gusto del siglo XVIII. Sin embargo la mayoría de las veces esos textos son pretexto a una multitud de trabajos eruditos - muy interesantes, por cierto - pero cuya meta dista mucho de ser la del crítico literario (36).

De esta investigación deben consignarse aquí dos logros. El primero interesa el lenguaje de los Salones. Buenos conocedores de los textos de crítica de arte, los historiadores han sabido establecer las influencias entre unos y otros y, en particular, lo que el filósofo debe a sus contemporáneos (37). Algunos han llegado a dudar de la paternidad de Diderot respecto del Salon de 1771 (38). El segundo logro al que nos referimos se debe a la historiadora de arte Else-Marie Bukdahl, quien cataloga cuatro nociones básicas en la práctica de la crítica diderotiana - descripción, apreciación, interpretación y caracterización - y determina dos técnicas de descripción - el método "científico" y el "poético" - (39).

De la investigación más contemporánea y realizada desde postulados literarios, lo notorio es la fragmentación y el enfoque ideológico, dos constantes que caracterizan los numerosos artículos consultados. Cortos en su mayoría, hechos para revistas y en ellas desperdigados, se convierten en las mil y unas piezas de un "puzzle" de imposible recomposición, sin el cual por otra parte no se alcanza el significado último de los Salones de Diderot. No hemos encontrado ningún trabajo equiparable a un compendio de obligada referencia desde esta orientación y que contemple el conjunto de la obra crítica diderotiana. Respecto de los artículos, dos ejes diferenciados resumen el abanico de posibilidades. Los investigadores optan o bien por desvelar el gusto manifestado por Diderot frente a un pintor (40), o bien por elegir un tema que puede ser de lo más variado y profundizar en él (41). Deben reseñarse los esfuerzos realizados estos últimos diez años por establecer un puente entre los Salones y la obra de creación de Diderot. Lewinter encuentra en el Salon de 1763 algunos elementos que pertenecen también a Jacques le Fataliste (42). Jacques Proust estudia la relación que existe entre el Salon de 1767 y los cuentos Les Deux amis de Bourbonne, Supplément au voyage de Bougainville y Madame de La Carlière (43). Chouillet, por su parte, ha visto en La Religieuse la adaptación novelística de los comentarios, del Salon de 1765, realizados respecto

del cuadro de Fragonard *Coréus et Callirhoé*, por encontrar en ambos similar coloración homosexual e incestuosa (44). Por último, Jean Renaud establece que el *Salon* de 1767 supone, para Diderot, el descubrimiento de la escritura literaria, de ahí la inutilidad de seguir dedicándose a la crítica y la reorientación posterior de su trabajo hacia espacios creativos (45). Sólo son pinceladas, esbozos de teoría, no obstante, de lo más sugestivo de cara a nuestro trabajo, como lo es el estudio de Cartwright quien encuentra semejanzas entre el estilo de los *Salones* y el expresionismo en pintura (46).

No queríamos cerrar este capítulo sin una referencia a los trabajos realizados en España. La atención prestada al crítico de arte, incluso dentro del marco del bicentenario es muy escasa (47). Citaremos los artículos de Louise Remy-Ballesta (48), de Alain Verjat, aunque más dedicado a las ideas estéticas (49) y de Carmen Roig (50). Una mención especial merece el trabajo de nuestro profesor Javier del Prado, trabajo comparativo entre el *Traité du Beau* y el *Essai sur la peinture* y en el que crítica y poesía enlazadas ponen al descubierto el proceso de subjetivación que separa el ensayo del tratado (51).

Sólo nos queda por recordar la monumental edición de las obras completas, que la editorial Hermann está llevando a cabo desde hace unos diez años. La obra está aún hoy inconclusa. Es, sin embargo, muy significativa la publicación, en una edición más económica y con el mismo aparato crítico, de dos volúmenes exclusivamente dedicado a los *Salones*. Son la prueba más fehaciente del progresivo interés del público por dichos textos.

0.2.2. Estudios críticos realizados sobre Baudelaire:

Hace unos ciento cincuenta años, Baudelaire se proponía escribir sobre l'influence des images sur les esprits (52). Aunque tal proyecto no fue llevado a cabo, en sí el título encerraba todo un programa de psicología y, cuando menos, indica lo familiar que le resultaba el tema. Baudelaire fue hechizado por la imagen, y así lo escribe: "Ma grande, mon unique, ma primitive passion" (53). Romance cultivado (54), pasión del destino (55), no es de extrañar, pues, que su primera publicación fuera la plasmación de una experiencia visual. La pasión por la imagen, "nourriture personnelle" (56), esa "clé du caractère de Baudelaire" según Henri Lemaître (57) le conducía naturalmente al Salon de 1845. Y fue muy bien acogido - oficialmente hablando - si tenemos en cuenta los comentarios que aparecieron en la prensa (58). Pero ¿qué aclaran esas notas de prensa respecto del impacto real que tuvo el Salón en la crítica contemporánea, cuando sabemos el prestigio del que goza y la amistad que le une a los que las han redactado? (59). En realidad, dentro de su círculo, Baudelaire tiene fama de escritor y de poeta antes de publicar nada (60). De su crítica serán ensalzadas las cualidades literarias por casi todos los investigadores. Incluso Hérain, uno de los escasos disidentes, observa que su prosa tiene la maestría del poeta (61). Claude Pichois lo cataloga de "orfèvre" de la lengua (62). Se le compara a Boileau (63), a Bossuet (64), se ve en él "le conservateur d'une tradition de métier poétique" (65). Otros van más allá, afirmando que con Baudelaire la crítica se hace invención poética, se hace creación (66). De ahí que los estudios realizados sobre los textos de Baudelaire no giren, como fue el caso de Diderot, en torno al problema de la expresión y no tengamos tampoco la sensación de estar consultando las diferentes piezas de un complicado "dossier". Aquí no hay lugar para la polémica, no hay pues juicio, ni, por lo tanto, el caudal de escritos que derivan de tomar partido.

Ciertamente su crítica "n'est pas infaillible" (67), pero casi todos los textos consultados (68), escritos por especialistas del arte, son unánimes: Baudelaire es "un de nos plus grands critiques" (69), "un des meilleurs critiques d'art de métier" (70):

Jamais chez Gautier, chez Vitet, chez Gustave Flanche, chez Chesneau, on ne trouve quoi que ce soit qui vaille ces textes où Baudelaire projette la lumière sur un sujet. (71).

Sus salones son "la obra maestra de la crítica de arte en el siglo XIX" (72), la obra frente a la cual uno "demeure stupéfait de découvrir une telle perspicacité et une telle indépendance d'esprit" (73), una crítica cuyo nivel no ha sido superado (74).

La calidad de los ensayos sobre el arte es, pues, un hecho. Algunos, ya lo vimos, opinaban lo mismo de la obra de Diderot, pero mientras a éste se le atribuía la paternidad de la crítica, a Baudelaire se le reconocerá el mérito de la modernidad. Opinión latente en algunos, formulada más explícitamente en otros (75), con Baudelaire la crítica entra decididamente en otra era, se acerca a lo que hoy entendemos por tal, buscando no tanto describir sino alcanzar, llegar a la intimidad misma de la obra, a su "profondeur ultérieure", según las palabras del poeta. Tanto es así que en 1967, centenario de su muerte, cuando quieran rendirle homenaje, los investigadores se dedicarán a estudiar al crítico más que al poeta por entender que en aquél reside lo más próximo a nosotros (76). Poulet lo coronará como "fundador de la crítica moderna" (77). La exposición en el Petit Palais, en 1968, venía a plasmar ese interés por el crítico de arte. Pichois comenta lo que supondrá esta manifestación:

On en oublia même un peu que Baudelaire était ou avait été avant tout le poète des Fleurs du Mal et du Spleen de Paris, l'admirable traducteur de Poe et l'adaptateur de Thomas De Quincy. L'accent s'était déplacé. Baudelaire était devenu le grand prêtre de la critique d'art. (78).

El interés manifestado por el crítico de arte no era repentino. La exposición de 1957 (79) no lo había desatendido y Ferran, ya en 1933, había publicado la primera edición del Salon de 1845. En realidad, Baudelaire goza de un tratamiento muy especial por parte de la crítica, y son hombres de letras los que, mayoritariamente, se dedican a estudiar sus escritos sobre el arte. Una casi única y marcada orientación crítica da lugar a dos tipos de discursos: por una parte, están los que llamaremos de divulgación - de escasa utilidad en el caso que nos ocupa (80); por otra, están los artículos y los trabajos de los que nos interesa reseñar aquí lo esencial. Pertenecen a la mejor tradición crítica universitaria y deberíamos añadir de tipo historicista. Como tal, se ven distinguidos con el sello de la erudición. Profundizan en la sustancia ideológica del texto, haciendo de la objetividad y el rigor las metas últimas de su crítica. Los hitos de dicha tradición son, en 1933 y en 1975, encerrando a modo de fronteras la investigación de esos últimos cincuenta años, las ediciones críticas de los Salones de 1845 y 1846. Estos trabajos, de André Ferran y David J. Kelley, respectivamente, en los que la reflexión sobre el contexto histórico supera con creces toda la información desvelada (81), representan la vigencia de aquella trayectoria y marcan, en cierto modo, las pautas de los demás trabajos sobre la crítica de arte de Baudelaire.

En una crítica de orientación historicista no es extraño que gran parte de lo temas tratados se enmarquen en los de parentescos, filiaciones y demás coincidencias. De ahí una tradición crítica que nace y se nutre de la confrontación de los textos. Para los autores de esta tradición, poner de manifiesto la originalidad del pensamiento de Baudelaire pasa por el conocimiento preciso de lo que su texto debe a sus predecesores. Ello ha dado lugar a muchas páginas críticas, de entre las que destacaremos dos binomios Baudelaire-Diderot (82) y Baudelaire-Stendhal (83), que son los que con mayor frecuencia se presentan, tratando de explicar los inicios de la crítica de arte baudelariana. Estas influencias habrían sido las que impulsaron a Baudelaire a destruir todos los ejemplares invendidos del Salon de 1845:

Le manque de personnalité faisait tellement souffrir Baudelaire - nos comenta Champfleury - que, par crainte de certains rapports d'idées avec Heine et Stendhal, il détruisait tous les exemplaires qui restaient de sa première brochure sur les arts, un Salon de 1845 qui lui coûtait de reconnaître. (84).

Resultan muy sugerentes para nuestro trabajo las coincidencias de tipo formal e ideológicas entre Baudelaire y Diderot, puestas de relieve por Jean Pommier (85) y, ya de manera más general, el estudio comparativo de los métodos críticos de los dos autores realizado por Gita May (86).

Otras fuentes han sido identificadas por esta investigación, siempre deseosa de configurar, cuanto más preciso mejor, el mapa de las filiaciones (87). No siempre queda clara la intención de plagio, y en este sentido Henri Lemaître y David J. Kelley tienden a minimizar la importancia que hasta ahora se había atribuido al tema (88). Inmerso en este problema de las influencias, ocupando un lugar privilegiado, está el contencioso Baudelaire-Delacroix. ¿Es realmente Baudelaire tan sólo un eco del pintor, como algunos afirman? ¿En qué medida su estética y, en general, sus ideas se deben a Delacroix? (89). Con la finalidad de desentrañar el alcance real de las palabras del pintor sobre el poeta, toda una investigación gira en torno a la relación que los dos hombres mantuvieron, intentando pormenorizar lo que de verdad fue, más allá de lo que Baudelaire pudo decir o escribir (90). Con igual enfoque, se ha estudiado la relación que mantuvo Baudelaire con Manet (91). Si en el caso anterior se trataba de medir la deuda real, en éste se intenta comprender y explicar lo que, a juicio de muchos, fue la mayor incomprensión del crítico, su "faiblesse critique", esa modernidad que tan bien supo definir, pero que no alcanzó a ver donde mejor se manifestaba (92).

Hablando de Delacroix o de Manet, de Ingres, Rubens o Goya (93) - por citar sólo algunos de los pintores cuyos nombres han quedado vinculado a la crítica de Baudelaire - va configurándose, desde presupuestos literarios y a lo largo de tantas páginas críticas toda la estética y la ideología de nuestro autor. Disponemos además de la muy interesante y básica obra de André Ferran sobre la estética baudelaيرية así como del intento globalizador realizado por Gilman. Dentro de esta orientación, conviene mencionar una corriente crítica que centra su interés en un punto específico y ciertamente curioso de los Salones: la dedicatoria de Baudelaire hecha a los burgueses. Las explicaciones dadas - la dedicatoria como reflejo de contradicciones o por el contrario, como búsqueda de armonía (94) - ven todas, en ese puñado de palabras, una parte importante del pensamiento de Baudelaire.

De la gran producción crítica realizada desde presupuestos literarios, ocupan un lugar muy peculiar la obra de Ll.J. Austin L'Univers poétique de Baudelaire y la de Jean Prévost Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétique, ambas muy sugestivas para la línea de trabajo que nos hemos marcado. El libro de Austin nos ha desvelado la estructura psicosensoial del poeta que subyace en Les Fleurs du Mal. Jean Prévost, por su parte, nos ha mostrado, en su hermoso libro dedicado en gran parte a la crítica de arte, cómo el poema nace para Baudelaire de la mirada, atenta y amorosa, que siempre tuvo puesta en la pintura.

De los trabajos realizados por los historiadores de arte sólo aludiremos a la valiosa aportación de Drost quien, al relacionar algunos poemas del libro Les Fleurs du Mal con determinadas obras de pintura en las que Baudelaire habría podido encontrar su inspiración, completa el tan valioso trabajo realizado por Prévost y antes reseñado, estableciendo ambos el puente más firme entre la crítica de arte de nuestro autor y su poesía (95).

0.2.3. Estudios críticos realizados sobre Zola:

Con Zola todo adquiere proporciones más moderadas, tanto sus propios artículos sobre el arte, como la glosa a la que han dado lugar. No disponemos, por ejemplo, aún hoy de una publicación completa y anotada que recoja todos sus escritos sobre el arte. La publicación de los Salons preparada por F.W.J. Hemmings y que data de 1959 sigue considerándose como la obra de referencia, al haber quedado incompleta y no aportar novedad la edición preparada por Henri Mitterand *Salons et études de critique d'art* para el tomo XII de las obras completas publicado en 1969. Hemmings fue el primero en dar al público algunos artículos que habían permanecido inéditos hasta entonces, como fueron los Salones que Zola envió a la revista rusa *Le Messenger de l'Europe* en 1875, 1876, 1878 y 1879, o el Salon de 1867 del que se tenía noticia por Paul Alexis, el amigo y biógrafo de Zola, pero que se creía perdido (96). El colmar estas lagunas tuvo el interés fundamental de dar a conocer un nuevo retrato del crítico de arte. Por primera vez Zola dejaba de ser el hombre de un único momento de brillantez entre 1866 y 1867, seguido de un largo silencio hasta la publicación del artículo *Peinture* en 1896, en el que renegaba en cierto modo del pensamiento que había sido el suyo treinta años antes por encontrar horrible toda la evolución posterior del Impresionismo. El artículo era portador de las famosas exclamaciones "*C'est affreux, affreux, affreux*" (97), más tarde enarboladas por sus comentaristas para demostrar la incompreensión del crítico. Lo cierto es que el mismo Zola contribuyó en gran parte a forjar esa imagen esquemática y empobrecida del crítico de arte, reeditando en 1897 solamente los textos de 1866 y 1867 junto con el artículo *Peinture* de 1896, creando así un foso de treinta años que no se correspondía exactamente con la realidad, y dando una imagen en definitiva poco seria de crítico que dice y se desdice. Pero volveremos enseguida sobre este problema.

A la edición de F.W.J. Hemmings y la de Henri Mitterand se suman otras dos: la de Antoinette Ehrard *Mon Salon, Manet, écrits sur l'art con la que trabajamos* y la antología preparada por Jean Paul Bouillon *Le bon combat. De Courbet aux Impressionnistes*. La primera es hoy la publicación que ofrece mayor número de artículos referentes al arte, pero permanece incompleta y la traducción del ruso contiene algunos errores (98). La antología es el único trabajo, de los que acabamos de mencionar, que presenta un texto profusamente anotado. En dicha antología resalta también una bibliografía crítica muy documentada. Sentimos que sólo recoja fragmentos de textos; habría sido útil disponer de una edición completa, elaborada con el mismo rigor.

Añadiremos pocas obras de consulta a nuestro estudio, pues tampoco disponemos de un trabajo base, reciente, que haya asentado el conocimiento de la estética zoliana (99). Mencionaremos el interesante estudio de Rewald *Cézanne, sa vie, son oeuvre*, indispensable para abordar al crítico de arte, así como la tesis doctoral, inédita, de Antoinette Ehrard que hemos consultado en la Universidad de Nanterre. Dos obras de historiadores del arte que resultan ser de suma importancia para el conocimiento del medio artístico del autor, pero que no nos aportan casi nada respecto de su escritura.

La escasez de material crítico tiene, a nuestro entender, muchas explicaciones que no dejaremos de mencionar aquí, porque interesan sobre todo al escritor y al periodista que fue Zola. Por una parte la dimensión del novelista y el movimiento que engendra, el naturalismo, hacen desaparecer la importancia del crítico. Es de observar al respecto, el interés que despierta en los investigadores elucidar en qué medida la escritura del defensor del Impresionismo se ha impregnado de la manera de pintar de sus amigos (100). Por otra parte, la existencia de un "tabú Zola" según la expresión de Henri Mitterand, el gran especialista de nuestro autor y a quien debemos el interesante estudio global del

trabajo zoliano realizado en periódicos, tabú originado en vida misma del autor y mantenido en los medios universitarios hasta hace poco, impidió que se le estudiara "ex cathedra". Desde *La Confession* de Claude, Zola fue llamado "égoutier littéraire" y la novela *Thérèse Raquin* recibió la etiqueta de "littérature putride" (101). Es bien conocido de todos que cada novela suya fue en su tiempo motivo de escándalo. Algún periodista del siglo XIX quiso ver, incluso, un parentesco poco honorable entre Diderot y Zola por las licencias que ambos se tomaban escribiendo (102). Aún en 1952, con ocasión de los cincuenta años de la muerte de Zola, Julien Cain declaraba que la situación literaria del autor seguía siendo crítica, dándose la paradoja de ser muy leído por el público, mientras el valor profundo de su obra era contestado (103). Más recientemente, Georges Besson en 1969, en la introducción a los textos sobre arte publicados en la edición de sus obras completas por Henri Mitterand, se preguntaba también si realmente habían desaparecido todos los recelos hacia Zola (104). A estas secuelas que atañen al escritor, se suman otras prevenciones, consecuencias por ejemplo de la campaña para defender a Dreyfus, campaña que desencadenaría las consabidas iras del gran público, a cuya cabeza se encontraba la *Action Française* y donde Zola era para Léon Daudet, por ejemplo, "le grand fécal" (105).

Pero los males y las desavenencias tienen otras prolongaciones que conciernen más propiamente al crítico de arte y que agudizan ese ostracismo. Hemos consignado ya la idea poco matizada que se ha tenido durante más de medio siglo respecto del crítico por culpa de un conocimiento fragmentario de su obra. Zola fue víctima, por otra parte, de un error de traducción y sobre todo de la malevolencia de un periodista, quien anunció precipitadamente en junio de 1879 la ruptura del crítico con Manet tras haber leído un fragmento de los *Salones* rusos, fragmento en el que por error aparecía el nombre de Manet por el de Monet (106). La ruptura no había tenido lugar, pero Zola desmintió demasiado tímidamente tales aseveraciones y a raíz de este equívoco se fue concibiendo la idea de que el autor se retractaba del Impresionismo,

idea que tanto la publicación de su novela *L'Oeuvre*, como la edición de sus escritos sobre el arte en 1897, edición en la que se recogía el famoso artículo *Peinture*, venían a corroborar.

La polémica que desató *L'Oeuvre* sigue en cierto modo vigente, en la medida en que la obra centra, aún hoy, prioritariamente el interés de los investigadores. Cuando se trata de abordar los escritos sobre el arte, los críticos siguen estando más atraídos por lo que pueda desvelarles la novela (107). "*Roman à clefs*" (108) y al mismo tiempo novela histórica que refiere toda su problemática al mundo de la pintura entre 1866 y 1876 es, sobre todo, la historia de un artista fracasado, pionero del Impresionismo. Zola había dado pie a que se leyera como autobiografía:

C'est toute ma jeunesse que je raconte, j'ai mis là tous mes amis, je m'y suis mis moi-même. (109).

Y así fue. Los tres amigos de Plassans - cuna de los Rougon-Macquard que no es otra que Aix-en-Provence, la hermosa ciudad natal del autor (110) - los tres amigos decimos, Claude Lantier, Pierre Sandoz y Louis Dubuche, podían interpretarse a la luz de Cézanne, Zola y Jean-Baptiste Baille, los inseparables amigos de infancia (111). La ficción se veía confrontada a la realidad. La ecuación Claude igual a Cézanne, por tanto Cézanne es un fracasado para Zola, no tardó en asumirse. De ahí a decir que Zola no había comprendido el genio de Cézanne ni el Impresionismo - el suicidio de Claude puede leerse metafóricamente como fracaso del movimiento pictórico - sólo había un paso, que numerosos críticos dieron sin dificultad. *L'Oeuvre* terminaría de asentar la leyenda de la incapacidad e incompetencia del crítico, como rompería, de hecho definitivamente, la amistad de Zola con Cézanne y, en general, con todos sus antiguos amigos pintores:

Zola, dans ce roman, administre suffisamment la preuve (elle n'était plus à faire) qu'il n'entend rien à la peinture: les artistes qu'il met en scène sont des impressionnistes, mais lorsqu'il lui advient de décrire leurs toiles, il le fait en des termes qui conviendraient

beaucoup mieux aux pires compositions académiques"
(111bis).

La inflación de artículos centrados sobre L'Oeuvre muestran felizmente hoy que la novela es ante todo novela - "roman à clefs qui ouvrent mal" según la expresión de Bruno Foucart (112) - y como tal incapaz de aportar una respuesta certera al sinfín de hipótesis que los investigadores han elaborado (113).

A las dos orientaciones reseñadas - la búsqueda de influencias impresionistas en la escritura de Zola y el énfasis dado a L'Oeuvre -, orientaciones que, si bien interesan al crítico de arte, no aportan ninguna luz sobre sus ensayos, debemos añadir los artículos de divulgación y los que fragmentariamente vienen matizando la información disponible sobre la relación que Zola mantuvo con algún pintor. Courbet, Manet y Cézanne son los nombres que retienen la atención de los críticos. Basta con echar una ojeada a nuestra bibliografía para encontrar los títulos más prestigiosos que les han sido dedicados. Sorprende no encontrar ningún artículo sobre Zola y Jongkind o Zola y Pissarro por poner algún ejemplo, cuando sabemos que conoció personalmente a estos artistas y apreció mucho sus obras. Estas lagunas nos muestran todo el trabajo que aún queda por hacer.

De entre estos artículos puntuales sobresalen los de Jean y Hélène Adhémar, historiadores del arte, que ven en nuestro autor "un de nos plus grands critiques d'art, l'un des plus clairvoyants" (114). En efecto, quizás el lector se esté preguntando, como lo hizo F.V.J. Hemmings en 1959, a modo de introducción, si el Zola crítico de arte merece realmente la pena ser estudiado. La inevitable pregunta explica en parte el desentendimiento de los investigadores. Por otra parte, el estilo mismo del autor invita a la polémica. "Su crítica es la de un militante" dice Gaëtan Picon, sus artículos, unos "editoriales políticos" (115). Lentamente, sin embargo, los trabajos de un Hemmings, de un Mitterand o

una Antoinette Ehrard van desmontando la leyenda. Para Georges Besson, Zola es un crítico cuya perspicacia resulta raramente errónea y cuyo "escalpel" es siempre utilizado con acierto:

Les inévitables déchantations qui, de génération à génération, s'opèrent pour tous les créateurs n'arrivent pas à prévaloir contre ses jugements. Ses élus restent sans réserves les hautes flammes d'un des siècles les plus exaltants de la peinture et la postérité n'a réhabilité aucun des personnages de ses jeux de massacre. (116).

La cita que acabamos de recoger se hace evidencia para cualquier lector de los Salones de Zola. Cualesquiera que hayan sido las reticencias que han mantenido al crítico marginado, no debemos olvidar que en 1866 él fue el único capaz de ver la pintura con ojos nuevos y defender las obras de Edouard Manet, pintura que no ha dejado de vivir desde entonces en nuestro imaginario.

0.2.4. Estudios generales realizados sobre la crítica de arte:

En los tres apartados anteriores hemos querido configurar un panorama de los ensayos, artículos y demás trabajos que puntual o globalmente están dedicados a uno de los tres autores objeto de esta tesis. Escapan, no obstante, a estos esquemas numerosas investigaciones cuyas pretensiones van más allá de la simple atención puesta en los escritos de un crítico de arte. Pueden tomar orientaciones muy dispares, tratando o no de los autores que hemos elegido para nuestra labor. No

olvidemos esa condición de encrucijada de los Salones, que nos obliga a acercarnos a textos de índole muy diferente. En cualquier caso, son afines al tema sobre el que trabajamos y se hace imprescindible reseñar aquí, aunque muy escuetamente, la orientación que toman dichas investigaciones.

Diferenciamos cuatro grandes directrices. Un primer conjunto de textos lo constituyen los trabajos que se enfrentan al binomio literatura-pintura. Vuelcan su interés, con una atención detenida y pormenorizada, en el hermanamiento que existe entre los dos campos artísticos: hermanamiento varias veces secular, desde que la fórmula horaciana "Ut pictura poesis" se prestara a cimentar esa relación (117), hermanamiento finalmente vivido con plenitud práctica en el siglo XIX (118) y plenitud teórica en el XX, cuando la investigación interdisciplinar puso sus esperanzas en la confrontación de los dos campos a fin de conseguir un mejor conocimiento de ambos (119). Estos textos tratan, ineludiblemente, de la crítica de arte, pero no ponen en ella su mayor énfasis. Las influencias recíprocas entre uno y otro campo, el prestigio más antiguo de la literatura y la consiguiente concepción literaria de la pintura hasta prácticamente ayer (120) - hasta que el sujeto se viera expulsado del cuadro, para dejar paso a los valores estrictamente plásticos - y, por encima de todo, el caminar paralelo de la literatura y la pintura son sus temas predilectos (121). En este tipo de trabajos realizados básicamente desde la historia de la literatura, la búsqueda de un denominador común nunca atañe a la esencia de cada una de las artes. Existe una necesidad de traspasar las barreras respectivas, pero no de destruirlas. De la confrontación surge una mayor comprensión y, si dicha confrontación obedece en última instancia a la idea de un origen unificador de las artes, anterior a la fragmentación babélica, nunca se percibe como tal en la práctica de esta crítica, que rehusa instalarse de lleno en lo que sí podría ser lugar de ruptura, como lo son los "cómic", discursos que están en un espacio común y en los

que se resuelve, mejor que en cualquier otro lugar, esa fraternidad entre imagen y letra escrita (122).

El segundo grupo lo componen los discursos que se centran en la crítica de arte, para elaborar su definición. En principio, se aproximan más a nuestro propósito, pero, tras haber rastreado por sus títulos más prestigiosos, confesamos nuestra decepción: son estudios que atienden, sobre todo, a los mecanismos de juicio, a la calidad de una mirada, y a partir de ello establecen las leyes de la crítica de arte. No pretenden aclarar ni la organización, ni el funcionamiento interno de dichos textos. Aspiran a establecer quién puede ser crítico de arte (123) y cuáles son las cualidades requeridas, los criterios y los métodos a los que conviene ceñirse para juzgar lo bello. Presupuestos filosóficos e históricos, cuestiones, a fin de cuentas, periféricas de cara a nuestro propósito.

El tercer grupo de textos, el más copiosamente representado, estudia la crítica de arte desde un prisma historicista. Los trabajos se presentan aquí, la mayoría de las veces, como una simple recensión de críticos - que no de textos (124) -, como un inventario más o menos extenso (125), mejor o peor documentado -, pero inventario a pesar de todo - en el que las doctrinas y los gustos de los críticos pretenden ser explicitados o resumidos (126) con amplias citas. La abundancia de estudios realizados desde esta óptica dice del interés que tales textos revisten para el historiador de arte, interés creciente hoy cuando se quiere elucidar - aún tímidamente (127) - la parte que corresponde, en la aprehensión de la obra, a las diferentes lecturas-miradas que los siglos van acumulando.

Por último, debemos reseñar la cuarta orientación investigadora que estudia la crítica de arte, orientación muy pobre en representantes, pues sólo hemos encontrado un exponente: Brunot, que significa así el retraso filológico en la investigación aplicada a estos textos. Merece recogerse aquí su conclusión. Tras haber estudiado la evolución de ese lenguaje, cita un párrafo muy largo, una "muestra" de crítica de arte y emite el juicio siguiente:

Où trouverait-on dans la pure littérature des phrases aussi délicates que celle-ci qui respire une sorte de volupté (...) Ne passe-t-il pas dans tout cela un reflet indirect des choses dont la sécheresse abstraite des écrivains jusqu'à Rousseau a presque toujours ignoré le charme. (128).

Es la opinión de un especialista de la lengua. Una más que incide en ese parentesco formal intuido - pero nunca demostrado - de la crítica de arte y literatura.

0.3. PRESUPUESTOS TEÓRICOS.

0.3.0. Describiremos, ahora, las bases epistemológicas que han guiado nuestra reflexión y sustentan nuestro trabajo. No pretendemos realizar un retrato pormenorizado de las dos orientaciones -enunciación y tematismo estructural- que nos han ayudado a configurar nuestro espacio crítico. Además de no caber en los límites razonables de esta introducción general, el ejercicio desplazaría el verdadero núcleo de la tesis, elevando esta mera descripción de herramientas a un nivel que no le corresponde. No perseguimos la exhaustividad, ni queremos convertir este ejercicio en una recensión de diferentes puntos de vista. Ofreceremos una descripción parcial, orientada ya a nuestro trabajo, y seleccionando, de entre los haberes de ambas teorías, lo que nos permita cumplir con dos exigencias: una primera para con nosotros mismos, de reflexión crítica sobre los principios que nos han guiado, y una segunda para con el lector, de clarificación, para explicitar el metadiscurso que impregna estas páginas y luchar, así, contra lo que bien pudiera leerse como "obscurantismo". Queremos, con ello, conducir a un mejor entendimiento de nuestro trabajo.

Como paso previo, haremos unas breves reflexiones en torno al género. Ellas justificarán el hecho de enfrentarnos a su problemática desde una óptica nada habitual, al explicar la razón, a nuestro entender conveniente, de conjugar los criterios lingüísticos y los poéticos.

Los investigadores parecen todos de acuerdo en reconocer que no se ha hecho casi nada en el terreno de los géneros, desde que Aristóteles pusiera, según errónea tradición (1), las bases de una teoría, diferenciando los tres géneros clásicos: lírico, épico y dramático. Arrastramos, por lo tanto, esta tripartición canónica, debida a falsas interpretaciones de los textos antiguos, prácticamente hasta nuestros

días, pues ni siquiera los hombres del clasicismo, sensibles, por otra parte, a la idea de género por ese principio estético de pureza y por su gran sentido del respeto a la norma, sintieron la necesidad de aportar nuevas definiciones o tipologías (2). En el siglo XVIII, la obra de Lessing, supone una pequeña apertura, al condenar una visión estática del sistema de los géneros y al considerar al verdadero genio como "genoteta" (3), es decir, como hombre capaz, finalmente, de crear su propio género. El siglo XIX, tan preocupado por la clasificación, no podía dejar de reflexionar sobre el género. Brunetière lo hizo, sin lograr, sin embargo, asentar nada nuevo (4), lo que nos remite al siglo XX y a los trabajos realizados por Wladimir Propp, que se convertirían en modelo de análisis a seguir (5). Con ello, y según Wellek y Warren, la teoría de los géneros dejaba de tener el aspecto prescriptivo que siempre le había caracterizado, para convertirse en descriptiva (6). No es esa la opinión de Philippe Lejeune, para quien se esconde, siempre y a pesar de todo, detrás de las descripciones de género, una inevitable visión normativa (7). Ciertamente es que tal búsqueda, de indiscutible interés y necesidad, retiene de las obras lo que es permanente, lo inamovible, desechando lo particular, lo singular. Por ello mismo, la problemática de los géneros ha recibido en estos últimos veinte años un decisivo impulso de los estudios de literatura comparada, más orientados a lo universal y a lo colectivo que a lo individual de las obras (8). Aunque los comparatistas no hayan elaborado aún ninguna definición nueva del género, sabemos de la consideración que le prestan y de la probable renovación que de ello puede esperarse (9).

Tzvetan Todorov establece la necesidad de no limitar la investigación de los géneros al estricto campo literario, así como la de relacionar su estudio con los actos de habla (10). Roman Jakobson, por su parte, había incidido ya en esta línea, al observar que la poesía lírica era lugar del yo y del presente, mientras en la epopeya se empleaba la tercera persona y el tiempo pasado (11). Ofrecía, así, una descripción enunciativa de los géneros, en cierto modo eco de lo que

antafío había sido la de Aristóteles (12). Todo induce, pues, a pensar que la descripción de los géneros saldría beneficiada si dejara de ser sólo objeto de la literatura, para formar parte de un campo mayor, en el que cupieran criterios lingüísticos o modales. Así lo sugería también, recientemente, la lingüista francesa Catherine Kerbrat-Orecchioni, al avanzar que resultaría de un gran interés tomar en consideración criterios enunciativos, conjuntamente con otros, formales o temáticos, para elaborar esa necesaria tipología de enunciados (13).

Confesión, pues, de semi-impotencia, tanto por parte de los literatos, como de los lingüistas, quienes no se revelan aptos para describir por sí solos los géneros, salvo, quizás, aquéllos, muy definidos, que pertenecerían de manera inequívoca a un solo ámbito. Pero desde el siglo XVI, géneros impuros -palabra que empleamos sin asomo de connotación negativa, antes al contrario, pues nadie puede negar la indiscutible riqueza que conlleva tal mestizaje genérico-, géneros impuros, decimos, tales como, por ejemplo, la novela pastoril o la tragicomedia del siglo XVI, el ensayo, la novela histórica... invaden cada vez más el campo literario, sin poder acoplarse a esa distribución canónica de los géneros que los hombres parecen, sin embargo, considerar como algo inamovible. Si no nos ceñimos al restringido campo de la literatura, los problemas aumentan aún de forma alarmante. Basta mirar lo que ocurre en un medio como el periódico, donde coexisten formas tan dispares, como pueden ser el editorial y la noticia del día, o el artículo de fondo y la reseña crítica de un libro o una película, para entender que no nos sirven los criterios pragmáticos del medio empleado, ni los criterios temáticos tradicionales, para describir tales prácticas. La infinita variedad nos demuestra que los rasgos distintivos a identificar y a considerar deben ser, pues, de otra categoría. No es extraño que Todorov preguntara si los tres géneros clásicos debían seguir considerándose como universales o, sencillamente, como fenómenos históricos (14). Si observásemos lo que ocurre en el campo más restringido de la crítica de arte, llegaríamos a conclusiones semejantes.

Las diferencias entre la simple reseña redactada para un diccionario, la guía de un museo, la "vida y obra" de algún pintor, redactada con ocasión de una exposición antológica, o la crítica artística de una exposición plural, pueden ser enormes, aunque exista una misma filiación temática. Queda, pues, una inmensa labor por realizar, si queremos algún día repertoriar tantas prácticas en uso. Difícilmente imaginamos, hoy por hoy, esa clasificación esquemática que pudiera recoger la existencia de las distintas familias de discursos. Pero quizás no sea tan importante establecer dicha tabla sinóptica, como el ir definiendo y describiendo los diferentes géneros conocidos. Reducido al ámbito de la presente tesis, ésta es, al menos, nuestra modesta tarea.

Sin duda, esta ruptura de fronteras o límites entre las formas, al generar una promiscuidad característica de los géneros modernos, dificulta la clasificación y engendra la confusión terminológica. Los especialistas observan que la palabra "género" sirve lo mismo para las categorías fundamentales que para sus respectivas subdivisiones, fluctuación del término que también comparte su empleo con los de subgénero, modo, especie o archigénero (15). Tanto es así, que cabe preguntarse qué es un género. Responderemos adoptando las definiciones de Philippe Lejeune y de Catherine Kerbrat-Orecchioni, ambas muy generales y abiertas, al ver en el género un conjunto organizado, por muy complejo que sea, de "rasgos distintivos" (16) o "propiedades específicas" (17). Las dos definiciones sugieren, pues, que todo género puede descomponerse en unidades básicas, que Kerbrat-Orecchioni llama "tipologemas", unidades aptas para juntarse, en infinitas combinaciones, para dar lugar a géneros nuevos. La dificultad reside, naturalmente, en definir las unidades mínimas del género, o las "modalidades indivisibles", según Todorov, o, para emplear un término que pertenece a los comparatistas, los "invariantes". Éste es el verdadero sentido de la búsqueda de estos últimos años en materia de géneros, y en ella se inscribe, por ejemplo, el trabajo de André Jolles (18). Por nuestra parte, creemos que, para ser operativas y rendir cuentas del mayor número

posible de prácticas discursivas, dichas unidades mínimas deben conjugar los criterios lingüísticos y los poéticos. Sólo el combinar ambos criterios, aptos para reflejar las dos tendencias discursivas base, la comunicativa y la poética, nos permitirá adentrarnos en aquellos géneros que Lessing llamó, en su día, "híbridos" (19), y que caracterizan, hoy por hoy, nuestro universo discursivo.

0.3.1. De la enunciación.

Entenderemos por "enunciación" el acontecimiento, único e irrepetible, que tiene lugar cuando un locutor está en posesión de la palabra. En ese "proceso de apropiación" de la lengua por parte del locutor (20), proceso constituyente de un discurso, todo un conjunto de indicios va quedando inscrito en el mensaje, marcas indelebles que adquieren su pleno sentido en función de unos parámetros actanciales, situacionales y temporales que caracterizan el momento de emisión de dicho mensaje.

Un estudio de la enunciación podrá ser, por ejemplo, y será para nosotros básicamente, el estudio de las marcas tangibles, inmersas en el enunciado -objeto resultante del acontecimiento histórico que supone tomar la palabra-, independientes del contenido informativo en él vehiculado e interpretables en función del sujeto.

Estas afirmaciones preliminares requieren, ya, algunas puntualizaciones, pues hemos tomado una serie de posiciones que distan mucho de ser consensuadas. En primer lugar, hemos diferenciado la

enunciación, como actividad o proceso, del estudio de la enunciación, como el de unos determinados anclajes en función del yo enunciador, y no como ese estudio global que tratara de todos los parámetros, sin omitir ninguno, de la actividad generada. Reside en estas dos afirmaciones una leve ambigüedad -o quizás sólo restricción- de la que no nos es fácil desligarnos, pues proviene de la ambivalencia de que es objeto la palabra "enunciación" entre los lingüistas (21), debida a la indefinición en que está sumido su campo de actuación. La dificultad, por otra parte, de aprehender dicha actividad o acontecimiento en su dimensión total, ha conducido a los lingüistas a reducir su campo de estudio al de las solas marcas de la subjetividad, y, por deriva metonímica, a considerar la enunciación como lo fuera inicialmente, en la práctica, la meta de Benveniste o la de Jakobson quienes se limitaban a estudiar la presencia del locutor en el mensaje, es decir, el "impacto del sujeto" en su enunciado (22). Sin embargo, nos sentimos incómodos con tal restricción de la palabra, y ello por dos razones: la primera, por el uso común de la lengua. El sentido denotativo de enunciar, como el de producir, expresar o formular, y enunciación como el acto resultante del proceso, es inevitable; hemos empleado, por nuestra parte, expresiones como "la situación de enunciación" o "una enunciación performativa", en las que enunciación no puede limitarse a significar "marcas del yo". La segunda, porque delimitar enunciación al estudio de las marcas del yo es condenar, de antemano, los trabajos venideros, y querer dar a esa incapacidad, quizás sólo momentánea, la fuerza de una ley. Por otra parte, aunque nuestra práctica haya sido mayoritariamente orientada a buscar las intromisiones del yo emisor en su producto, no hemos rehuído, influidos en eso por la lectura de los filósofos pragmáticos de la escuela de Oxford, tomar en consideración algunas motivaciones del sujeto o algún dato del entorno material e institucional que caracteriza el momento de la enunciación, cuando disponíamos de él y nos parecía importante hacerlo. De ahí que hayamos definido nuestro estudio como "básicamente" y no "exclusivamente" el de las marcas subjetivas del yo. Hemos prestado, por ejemplo, atención a la imagen del lector que se inscribe en el texto. Como, además, el impacto subjetivo está

necesariamente inmerso en dicho acontecimiento, no hay en realidad verdadera contradicción. Preferimos, pues, mantener enunciación como acontecimiento, al igual que la definición de Emile Benveniste en su tiempo (23) o la de Ducrot, aún en 1980 (24).

En segundo lugar, hemos empleado la pareja enunciado - enunciación, y lo hemos hecho en un sentido, aquí también, tradicional, para oponer un acto y su producto, el proceso, la enunciación, y su materialización concreta, en una instancia de discurso, el enunciado. Pero aquí tampoco existe consenso. Para Simone Lecoindre y Jean Le Galliot, en la oposición enunciado - enunciación se resuelve la relación que existe entre lo que queda dicho y la presencia del locutor en su discurso (25). Para Oswald Ducrot, el enunciado es una frase realizada, actualizada. La frase es la abstracción lingüística, el enunciado es la materialización, esa realización concreta y particular de una determinada frase, y en la que intervienen, por lo tanto, consideraciones respecto del tiempo, del espacio y, en general, de la situación de discurso (26). Enunciado no tiene, pues, aquí, ese valor transfrástico que pueda tener en un uso vulgarizado. La distinción de Ducrot se asimila, en cierto modo, a la diferencia establecida por los filósofos del lenguaje entre "énoncé type" y "énoncé occurrence", expresiones que oponen un enunciado considerado en su abstracción a aquel otro, único, pronunciado en un contexto y en un momento muy determinados (27). Indecisiones, pues, terminológicas de las que los propios lingüistas se hacen eco (28).

El tercer y último punto sobre el que quisiéramos aportar un matiz respecto de nuestra frase inicial, es el empleo en futuro que hemos hecho del verbo modal "poder". Dijimos: "un estudio de la enunciación podrá ser, por ejemplo...". El empleo no era gratuito, y tiene por misión reflejar las enormes divergencias existentes en los trabajos que consideran la enunciación, trabajos que han consolidado en estos últimos veinte años una serie de conceptos estimulantes, de gran acierto e innegable valor, sin encontrar aún el modo de articular todo ello en una teoría general. Tanto es así que uno se pregunta si debe hablar de "una

lingüística de la enunciación", como hace Kerbrat-Orecchioni (29), de "las" lingüísticas de la enunciación, según la expresión de Jean Cervoni (30), o si debemos considerarnos frente a un enfoque, entre otros, del análisis del discurso, como lo sugiere Dominique Maingueneau (31). El vacío terminológico, al que acabamos de aludir respecto de las palabras enunciado y enunciación, podría ampliarse al de las discusiones en torno a discurso y análisis del discurso. Maingueneau hace la recensión de unos seis empleos diferentes para el primer término, lo que no hace sino reflejar el estado de cosas al que venimos refiriéndonos (32). Pero no debemos olvidar que la lingüística de la enunciación es una ciencia joven. Es, por ejemplo, digno de mención el hecho de que dos de las historias más prestigiosas de la lingüística, publicadas en 1972, la desconozcan. Ni Georges Mounin ni Bertil Malmberg intuyen siquiera su posible arranque (33).

Focalizar la atención y el interés de la descripción sobre el sujeto locutor es, inevitablemente, hablar de la relación que éste mantiene con el referente, con su texto y con el otro. Es, por tanto, incorporar los condicionantes de tipo situacional, pues es interpretar los indicios del enunciado en función del marco enunciativo o "escenografía" (34). Es hablar, además, de condicionantes genéricos y sociales, y hacer intervenir, como hace Kerbrat-Orecchioni en su reinterpretación muy significativa del esquema de la comunicación de Roman Jakobson, el criterio "psy", así denominado por ese archilexema que engloba lo psicológico, lo psicoanalítico o lo psiquiátrico (34bis). Es considerar que el significado no se agota en la dimensión puramente lingüística del fenómeno. El reto imposible es cómo abrir así la comprensión del significado al otro, al interlocutor del fenómeno dialógico que, en realidad, toda palabra, oral o escrita, instaura; cómo abrirlo, en general, a factores extralingüísticos, y no ver desmoronarse todo el hermoso castillo construido desde Saussure. No es extraño que los lingüistas más tradicionales se resistan a esa invasión de criterios que puedan romper la armonía creada, a duras penas, a principio de siglo. No

conviene olvidar que, si esta ciencia ha sido considerada como modelo y ha podido ser generadora de tantos prolíficos trabajos, es debido a que supo acotar drásticamente su campo y afilar sus herramientas conceptuales y metodológicas. Desde lo establecido por Saussure, según el cual "la langue est une forme et non une substance" (35), y la tradicional dicotomía que de ello deriva entre forma y fondo, la lingüística se había privado del recurso semántico, intentando, en su práctica, asimilar su lenguaje al de las matemáticas, inundando sus descripciones de parecidos símbolos y, en general, de una lengua formalizada. Esta invasión del significado en el análisis, hasta entonces proscrito, tenía necesariamente que crear fuertes resistencias y disensiones. De hecho, los lingüistas se han pronunciado: sólo se podrá acceder a lo que queda marcado en el texto; la enunciación será, por lo tanto, como señalábamos al principio, el estudio del impacto del sujeto en su enunciado. Sin embargo, se da la enorme paradoja de ver a los lingüistas apoyar su reflexión sobre trabajos que reclaman su pertenencia a la enunciación, aunque escapen a la esfera lingüística y a sus limitaciones. Así deben interpretarse los esfuerzos por convertir y adaptar los logros de la pragmática y los filósofos del lenguaje a lo que sería una descripción lingüística. Emile Benveniste delimitará, por ejemplo, el concepto de performativo austiniano (36). Toda la obra de Oswald Ducrot, por su parte, no es sino ese intento por leer, en la lengua, dichos logros (37), es decir, por estudiar, en las palabras y, más concretamente, en las preposiciones y las conjunciones, la inmersión de valores pragmáticos, valores que no son la resultante de la estructura sintáctica, ni provienen de una interpretación semántica. Ducrot demuestra que dichos lexemas son portadores, antes de articularse en un discurso, de tales valores pragmáticos (38). En sus trabajos transparece, pues, mejor que en cualquier declaración de principios, ese decidido esfuerzo por mantenerse en los estrictos límites marcados por la lingüística saussureana -Ducrot hablará de "pragmática integrada" o "pragmática lingüística" (39)-, e impedir así que se resquebrajen y fracturen sus principios básicos, tal como podrían hacernos pensar las recientes orientaciones en el campo de la enunciación.

Con todo, la enunciación no es, hoy por hoy, sino la suma de una infinidad de estudios y trabajos que a veces provienen de campos diferentes del saber, por lo que no es de extrañar la disparidad de criterios y la falta de homogeneidad que conducían a Jean Dubois a decir, ya en 1969:

L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé (40).

El debate hoy planteado es si los estudios de la enunciación deben pertenecer al estricto campo lingüístico, y ser acotados en su concepción restringida, es decir, limitados al yo emisor y al texto, o si deben acoger todas las implicaciones extralingüísticas (41). Quizás los dos libros de Dominique Maingueneau sobre el análisis del discurso, libros escritos en un intervalo de diez años, nos aporten una respuesta: al texto de 1976, que presenta bajo este rótulo de "análisis del discurso" cuatro maneras muy diferenciadas de enfrentarse al texto -la enunciación, la lexicometría o trabajos realizados en el marco de la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud, el enfoque sintáctico que propugna Harris y finalmente la gramática del texto-, lo sustituye por el libro de 1987, que parece fundir dichos métodos y ofrecer al lector una suma de logros adquiridos (42). Sin embargo, una lectura atenta muestra que la mayor parte de los puntos allí tratados son conquistas exclusivas de la enunciación, entendida en su concepción más amplia. Los contornos del análisis del discurso no quedan por ello definidos, antes al contrario, numerosas muestras de pesimismo se infiltran en su introducción. Maingueneau llega a confesar que el análisis del discurso acoge hoy "n'importe quoi" (43). Una afirmación queda, no obstante, de manera implícita, en la mente del lector al finalizar su libro: los estudios de la enunciación resultan ser los que mejor permiten el salto, que Maingueneau reclamaba en 1976, de una lingüística de la frase a una lingüística del discurso (44). Al presentar, por otra parte, en su introducción, el análisis del discurso como una versión moderna de la antigua filología (45), una barrera parece levantarse entre lingüística y

enunciación. Quizás los estudios de la enunciación debieran separarse de la cúpula de la lingüística, abrir generosamente paso a la concepción amplia a la que aludíamos, incorporar, pues, sin miedo a su problemática aspectos sociológicos, psicológicos o pragmáticos, y erigirse, conjuntamente con otros principios que quedarían por definir, como el núcleo de una nueva ciencia, esa "translinguistique" de Benveniste (46), apta para describir los textos. Pero sólo son conjeturas.

Sea como fuere, intromisión del significado -"le bon sens a fini par triompher", exclama Pottier (47)- y superación de la lingüística de la palabra y la frase para considerar unidades discursivas transfrásticas nos parecen los dos puntos claves que caracterizan la enunciación.

Tras estos prolegómenos, que han procurado insistir sobre las grandes cuestiones que interesan a los debates sobre la enunciación, tiempo es ya de adentrarnos en su problemática. Resaltaremos en las próximas páginas algunos enclaves de la emergencia del yo, los puntos estratégicos del discurso que son un lugar privilegiado de la subjetividad; insistiremos al final sobre los trabajos de la pragmática que han enriquecido este primitivo marco fijado.

El lugar por antonomasia es el de la persona. Los conocidos trabajos de Emile Benveniste sobre dicha categoría (48) nos conducen a condenar la clásica distinción, heredada de los griegos, que nos enseñó a considerar tres personas verbales, "yo", "tú" y "él". Si bien dicha clasificación sigue siendo funcional, en la medida en que refleja las distintas posiciones que puede tomar el sujeto hablante con respecto a sí mismo, al otro o a la realidad que le circunda, esconde, no obstante, según el lingüista, las profundas divergencias que oponen entre sí a las personas verbales. El error está en considerarlas en un plano de igualdad, siendo así que, en la realidad humana del diálogo, sólo se dan

dos personas, única y exclusivamente dos personas: yo y tú. Estas dos personas sirven a los protagonistas del diálogo para especificarse y para caracterizarse. Tanto es así, que la clásica definición que considera el lenguaje como "instrumento" o "herramienta" de comunicación es rechazada por el lingüista, quien ve en el lenguaje el fundamento de la subjetividad: "Est "ego" qui dit "ego"", escribe Emile Benveniste, para quien el lenguaje es portador de la definición del hombre:

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego".
(49).

El empleo de las dos primeras personas verbales permite a los actantes referirse a ellos mismos. Su función consiste, pues, en mantener o asegurar la comunicación intersubjetiva.

Por oposición a "yo" y "tú", "él" puede también ser portador de una información sobre una persona, pero siempre lo será aludiendo a su condición de exterioridad frente a la realidad humana del diálogo. La tercera persona, nos dice el lingüista, es además la que permite hablar lo mismo del mundo que de las cosas o las ideas. Esta "elasticidad" hace que se le pueda encomendar una infinidad de misiones. Con ella se predica todo lo ajeno a la pareja dialogal yo-tú y, de manera peculiar, lo que concierne a la realidad del mundo objetivo. En la relación que se establece entre "yo" y "tú", y siguiendo aún a Benveniste, "tú" también es exterior a "yo", sin que dicha exterioridad condene la realidad del diálogo. Sólo puede decirse "yo" a un "tú" quien, al responder, empleará a su vez el pronombre "yo", convirtiéndose en el eco del locutor. Nada similar es imaginable siquiera con la tercera persona verbal, condenada a representar todo lo ajeno a ese proceso de comunicación.

La "3e personne" n'est pas une "personne", c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne (50).

Se observa, por lo tanto, una clara división entre las formas pronominales que remiten a la persona y al mundo de la subjetividad, y las formas que remiten a todo lo que es exterior a la relación yo-tú y se considera como el mundo de la objetividad.

Una división muy similar es observada por Emile Benveniste en el sistema verbal francés. El lingüista diferencia dos planos, dos registros temporales que corresponden a dos usos bien diferenciados. Las formas del pasado de que dispone el francés moderno -el pretérito indefinido y el pretérito compuesto- no deben ser interpretadas como un fenómeno de redundancia. Tampoco quedan sus diferencias aclaradas por una teoría en uso que quiere explicarlas en función de la lengua escrita u oral. Emile Benveniste hace notar que tales formas responden a dos tipos de enunciación, bautizadas respectivamente "historia" y "discurso" (51). Para la narración de un mismo acontecimiento, el locutor optará por una enunciación de discurso, empleando el pretérito compuesto, siempre que los hechos le afecten de una u otra manera, siempre que lo narrado tenga una relación con su yo, por ínfima que sea. Al contrario, elegirá el pretérito indefinido, generando una situación de "historia", cuando los hechos allí narrados, no tengan, en modo alguno, que ver con su vida y su afecto, o cuando quiera presentarlos de un modo objetivo, distanciado. En el plano del "discurso", prima el presente. Es la enunciación que corresponde a la realidad del diálogo, lugar del "yo" y del "tú". La lengua es asumida por un locutor determinado, quien organiza su discurso en función del tiempo y el espacio que son los suyos en el momento de la palabra. Es el plano subjetivo del diálogo. Por oposición a él, el plano de la "historia" es el plano que expulsa la subjetividad. Lugar del pretérito perfecto y de la tercera persona verbal, es una enunciación objetiva. En un caso extremo, los acontecimientos, nos dice el lingüista (52), parecen narrarse solos, sin la ayuda ni la intervención siquiera del historiador, al borrarse toda marca de subjetividad. Pondremos dos ejemplos extraídos de la obra de nuestros autores, para ilustrar lo que acabamos de sintetizar de la teoría del lingüista.

Documento 1:

Messieurs, il y a longtemps que j'aspirais à venir parmi vous et à faire votre connaissance. Je sentais instinctivement que je serais bien reçu. Pardonnez-moi cette fatuité. Vous l'avez presque encouragée à votre insu.

Il y a quelques jours, un de mes amis, un de vos compatriotes, me disait: c'est singulier! Vous avez l'air heureux! Serait-ce donc de n'être plus à Paris?

En effet, Messieurs, je subissais déjà cette sensation de bien-être dont m'ont parlé quelques-uns des Français qui sont venus causer avec vous. Je fais allusion à cette santé intellectuelle, à cette espèce de béatitude, nourrie par une atmosphère de liberté et de bonhomie, à laquelle nous autres Français, nous sommes peu accoutumés, ceux-là surtout, tels que moi, que la France n'a jamais traités en enfants gâtés. (53).

Documento 2:

Il naquit le 15 février 1705 à Nice en Provence. L'année suivante le maréchal de Berwick assiégea cette ville. On descendit l'enfant dans une cave. Une bombe tomba sur la maison, traversa les plafonds, consuma le berceau, mais l'enfant n'y était plus, il avait été transporté ailleurs par son jeune frère. Benedetto Lutti donna les premiers principes de l'art à Jean et à Carle Vanloo. Celui-ci fit connaissance avec le statuaire le Gros et prit du goût pour la sculpture. Le Gros meurt en 1719, et Carle laisse l'ébauchoir pour le pinceau. Son goût dans les premiers temps se ressentait de la fougue de son caractère. Jean son frère, plus tranquille, lui prêchait sans cesse la sagesse et la sévérité. Ils travaillèrent ensemble, mais Carle quitta Jean pour se faire décorateur. (54).

El lector habrá identificado, sin dificultad, el primer documento como una situación de "discurso", y el segundo como una situación de "historia". En el primero, se observa la presencia de un "je" y un "vous". La enunciación está hecha en presente; para hablar de un momento anterior a dicha enunciación, el autor se refiere a él con un pretérito compuesto, tiempo normal del "discurso". En el segundo documento, no hay tal presencia subjetiva. Podemos precisar que las líneas escritas lo han sido por Diderot, con ocasión del Salon de 1765, y de una exposición realizada a modo de antología por la reciente muerte del pintor. Pero

todo ello no nos aporta nada que mejore el contenido informacional del texto. El texto es autónomo. De hecho, parece una reseña biográfica destinada a un diccionario. El documento 1, sin embargo, no nos deja, después de su lectura, la misma impresión. ¿Quién es "je"? ¿Quiénes son esos "Messieurs"? ¿Quién habla o escribe? ¿A quién está destinado el mensaje? Para que el texto presentado adquiriera su pleno sentido, es preciso aportar una serie de precisiones que nos informen de lo que Benveniste llama "la situation d'allocution" (55), es decir, del momento de la enunciación. Tendremos que saber que el locutor es Charles Baudelaire, y que son las frases iniciales de una conferencia que el poeta dio en Bruselas, el 2 de mayo de 1864, para que se ilumine el texto.

El simple hecho de decir "yo" genera en la cadena lingüística todo un conjunto de signos que son susceptibles de concordar, palabras autorreferenciales, nos dice Benveniste, vacías de contenido, aptas para tomar un valor diferente cada vez que son asumidas por un locutor determinado. Son indicios solamente interpretables en función de las coordenadas actanciales, temporales y espaciales del momento de la enunciación.

El lingüista extiende, además, esta noción de bipolaridad a la lengua en general, viendo, en el repertorio de los signos, una dicotomía paralela a la identificada en el sistema verbal y el sistema pronominal: por una parte, están los términos que analizan el mundo objetivo; es la función nominativa del lenguaje, cuyos referentes pertenecen a la realidad y remiten a conceptos constantes e idénticos para todos los hablantes de una misma comunidad. Por otra, una serie de elementos o signos, vacíos de contenido, que adoptarán un significado propio y preciso cuando un locutor haga un uso particular y los acapare para emplearlos en una instancia discursiva.

Dichos signos, sin referente preestablecido, son palabras que se llenan de significado en una instancia de discurso, y en función de la

"situation d'allocution" o situación de comunicación. Además de los pronombres personales, Benveniste considera como tales indicios la clase de los demostrativos, "este, estos...", algunos adverbios, como "aquí" y "ahora", así como determinadas locuciones para expresar el tiempo o el espacio, siempre que dichos términos remitan, claro está, al momento de la enunciación, y no sean meros anafóricos sustituyendo a una palabra anteriormente expresada en el discurso. Son, pues, palabras aptas a describir un tiempo y un lugar preciso, cada vez diferente, cuando un locutor las emplea para referir a las cosas en función de su situación, en el momento de la enunciación (56).

Benveniste realizó dichos trabajos entre 1948 y 1959. Por aquellos mismos años, en trabajos paralelos y de inspiración muy similar, Roman Jakobson hablaba de "shifters" para calificar los términos de la lengua que funcionan como indicios y se interpretan, siempre, a partir del mensaje en el que están inmersos (57). Jakobson proponía, además, en 1960, su ya clásico esquema de la comunicación. Con ello, daba entrada al receptor del mensaje, en los fenómenos de comunicación, y ponía las bases para que la antigua focalización de los lingüistas sobre la función referencial del discurso se fuera abandonando en beneficio de las otras cinco funciones que pueden realizarse cuando un locutor está hablando (58).

Con estas observaciones, Roman Jakobson ampliaba considerablemente el campo a tener en cuenta en la producción de un mensaje. Sus trabajos, junto con los de Benveniste, habían asentado las bases de lo que hoy se conoce como el estudio de la enunciación.

Tales inicios dieron lugar a infinitas glosas y matizaciones, a descripciones posteriores muy pormenorizadas sobre algún punto específico como el de los pronombres (59) -muy particularmente sobre la afirmación según la cual "il" era la no-persona (60)-, sobre los deícticos temporales y espaciales o sobre la categoría verbal, sin duda el aspecto que ofrece hoy mayor proliferación de artículos y estudios

(61). Sin embargo, lo esencial había sido establecido. El esquema de la deixis discursiva, Je - ici - maintenant, en el que se recogen las tres instancias interrelacionadas de la comunicación, actantes discursivos, topografía y cronografía, interpretables sólo en función del momento de la enunciación, quedaba ya abierto al éxito que sabemos.

A estos decisivos inicios de los estudios de la enunciación, la especialista Catherine Kerbrat-Orecchioni daría un nuevo y marcado impulso, al repertoriar y definir otros lugares de la subjetividad, perceptibles en una instancia de discurso. Dichos lugares, intuitos ya por Benveniste y Ducrot-Todorov, ampliaban para los lingüistas la categoría de los deícticos. Pero la lingüista lionesa prefiere delimitar el empleo de deíctico -y así lo haremos nosotros- a los pronombres personales y a los adverbios o locuciones temporales y espaciales (62), y hablar de "hechos enunciativos" para caracterizar aquellos otros lugares de la cadena hablada en los que también puede deslizarse y quedar inscrita la subjetividad del locutor. Tales hechos enunciativos, o "enunciatemas", son los que retienen mayoritariamente su atención.

Trabajando sobre el léxico, la lingüista pone de manifiesto algunos rasgos subjetivos diferenciadores. Le debemos, en particular, un estudio detallado de la categoría afectiva y la evaluativa, esta última dividida, a su vez, en tres subgrupos: evaluativa-neutra, evaluativa-axiológica y evaluativa-modal. La subjetividad de carácter evaluativo-modal delata, según la lingüista, una subjetividad que se desplaza sobre el eje verdadero-falso. La evaluativa-neutra, por su parte, es la clase menos marcada subjetivamente, al hablar de colores, peso, medidas... Ninguna de estas dos nociones nos ha ayudado en nuestra tarea, por lo que no entraremos en su pormenor. Kerbrat-Orecchioni identifica, a posteriori, en la aplicación que realiza de su propia teoría en algunos textos literarios, otra categoría a la que denomina "subjetividad interpretativa", categoría que no recogeremos porque no nos parece

operativa, al ser como un cajón de sastre, donde la lingüista reúne, prácticamente, todos los elementos nuevos encontrados que no caben en su primitiva distribución. En ella se juntan lo mismo las comparaciones de tipo evaluativo que los términos afectivos, empleados en un determinado contexto, o el lenguaje analógico (63). Por nuestra parte, reservaremos el empleo de "subjetividad interpretativa" para este último caso, el del lenguaje analógico, y hablaremos, preferentemente, de "subjetividad descriptiva" para la afectividad proyectada sobre terceros. Decir, por ejemplo, "Pablo está triste" no es, por parte del locutor, expresar sentimiento alguno, pero sí es manifestar una determinada subjetividad, dado que puede ser la traducción errónea del estado anímico de Pablo, subjetividad que no nos parece pertinente elevar a mismo rango que el lenguaje analógico. La categoría de la interpretación, en la clasificación de Kerbrat-Orecchioni, pone, por tanto, de manifiesto todo el trabajo que queda aún por realizar para repertoriar y catalogar convenientemente dichos enunciatemas. La categoría de la afectividad y la de los evaluativos muestran, sin embargo, todo lo que puede esperarse de una descripción matizada de la subjetividad que trasluce en las palabras. Finalmente, de su trabajo merecen destacarse esas dos categorías de la afectividad y la axiología, ambas muy abundantemente descritas y ejemplarizadas.

Charles Bally, considerado hoy como el iniciador indirecto de los estudios de la enunciación, nos había familiarizado con la categoría de la afectividad. Sin embargo, bajo esta etiqueta, lo mismo cabía la afectividad, tal y como la define hoy Kerbrat-Orecchioni, que el juicio de valor. En realidad, sus estudios de estilística, que datan de 1951, nos introducen, sólo de manera global, a la aprehensión de los fenómenos discursivos subjetivos, a todo aquello que se aleja de una enunciación objetiva y referencial. Nos enseñó a valorar la lengua hablada: "c'est la seule langue réelle et vivante qui existe" (64), lengua desplazada, hasta entonces, por el estudio o la enseñanza de un hipotético modelo ideal y abstracto. Bally nos enseñó además que, al hablar, expresamos, conjuntamente con las ideas, los sentimientos que éstas despiertan en

nosotros. Como si fuésemos guiados por un instinto de conservación, sentimos la necesidad de remitir todo lo que decimos a nosotros mismos, y lo valoramos, manifestando con ello el sentimiento de placer o disgusto que nos procura (65). El lingüista nos conducía así al estudio del polo subjetivo del lenguaje, polo opuesto al intelectual. Pero su libro no establece diferencias cualitativas sobre la inmersión del sujeto; sólo se limita a mostrarnos cuáles son los términos marcados subjetivamente y cuáles no, por lo que su estudio es más propiamente el de la subjetividad que el de la afectividad. No sucede así con Catherine Kerbrat-Orecchioni, quien intenta, en su libro *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, diferenciar y clasificar los distintos modos de ser del locutor en su enunciado. Solamente hablaremos, pues, de enunciatema afectivo, siguiendo a la lingüista, cuando se inscriba en el mensaje algún rasgo semántico que podamos considerar como la emoción del locutor (66). Veamos un ejemplo. Cuando, en 1896, Zola, atónito por la evolución de la pintura francesa de fin de siglo, que no entiende, se pregunta: "Mais, pouvais-je prévoir l'abus effroyable qu'on se mettrait à faire de la tache..." (67), emplea un adjetivo, "effroyable", que es de carácter afectivo. Zola emite un juicio de valor al considerar la simplificación de los procedimientos pictóricos, posteriores a la pintura de Manet, como un abuso. Tal juicio de valor puede, en mayor o menor medida, describir la evolución real de la pintura que el crítico contempla en el Salón de 1896, pero al atribuirle el calificativo de "effroyable" nos indica, sin rodeos, la impresión emocional que tal evolución le causa. En nuestro ejemplo, el rasgo afectivo está localizado en el adjetivo, pero podría deslizarse hacia otros lugares de la cadena hablada: en un verbo, en algún signo tipográfico, en una construcción sintáctica, como la anteposición del adjetivo en lengua francesa, o en la dislocación de la frase. Veamos otra muestra extraída del libro de Zola:

Je m'éveille et je frémis. Eh quoi! vraiment, c'est pour ça que je me suis battu? C'est pour cette peinture claire, pour ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière? Seigneur! étais-je fou? Mais c'est très laid, cela me fait horreur! (68)

El ejemplo es gráfico, porque casi todo merecería ser subrayado; tenemos un rasgo semántico afectivo en el verbo "frémir", en los diferentes puntos de exclamación, en la expresión familiar "Cela me fait horreur!", en la pregunta desamparada, formulada al Señor, en la interjección "Eh quoi!". El valor afectivo podía, también, haberse integrado en algún adverbio, aunque éste no sea el caso en el ejemplo ofrecido.

Frente al enunciadema "afectivo", debe diferenciarse el "axiológico". Por la importancia que la lingüista le concede, éste parece independizarse de la categoría evaluativa bajo la cual viene encuadrado. Diremos que se trata de aquél portador de un juicio de valor del locutor, es decir, de una valoración positiva o negativa del objeto contemplado (69). Para tomarlo en consideración, débese, al igual que con el rasgo afectivo, poder aislar, en la cadena hablada, el significante portador del valor axiológico; éste puede acoplarse en distintos lugares del mensaje. Veamos un ejemplo:

La Mort de Virginie par Doyen est une composition immense où il y a de très belles choses. Le défaut c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grandes. Virginie est manquée; ce n'est ni Appius ni Claudius ni le père ni la fille qui attachent; mais des gens du peuple, des soldats et d'autres personnages qui sont aussi du plus beau choix; et des draperies d'un moelleux, d'une richesse et d'un ton de couleur surprenant.
(70).

Los adjetivos "petites" y "grandes" son evaluativos neutros que adquieren, en este contexto, un rasgo axiológico, dada la subversión, "a priori" errónea, a que el pintor ha sometido sus figuras y dado, además, el desequilibrio de la composición que Diderot resalta al acentuar el contraste entre el tamaño del cuadro, "immense", y el de sus personajes principales pequeños. Se aprecia, por otra parte, un claro valor axiológico en los sintagmas nominales "de très belles choses" y "du plus beau choix" por los adjetivos, en el sustantivo "défaut" y en el semantema verbal "manquée". Son ejemplos claros, porque tales lexemas

"beau", "défaut" y "manquer" son portadores del valor axiológico en su misma definición semica. Sin embargo, la clase de los axiológicos presenta varias dificultades. Una de ellas, quizás la más importante, reside en que dicho valor tiene necesariamente un "status" doble, pues vehicula, de manera ineludible, dos tipos de información: concierne simultáneamente al referente y al locutor, sin que sea fácil desligar lo que pertenece al objeto contemplado de lo que deba cargarse en la cuenta de quien habla (71). La mayor o menor adecuación del término empleado respecto del referente permite conocer el grado de subjetividad -o parcialidad- del locutor, lo que remite, en última instancia, a nuestra propia subjetividad.

Hemos procurado aportar ejemplos claros, con el fin de delimitar, lo mejor posible, algunas de las categorías que van a sernos de gran utilidad en este trabajo de investigación, pero debemos insistir aquí, como hace la lingüista francesa reiteradamente, en que esta delimitación es puramente teórica. En la realidad del discurso, nos enfrentamos, de manera constante, con la ambigüedad o, cuando menos, con la complejidad del texto, que no presenta de manera tan diferenciada el rasgo semico axiológico de lo afectivo. Las dos categorías comparten, de hecho, un margen común, de tal manera que hablaremos, a veces, de afectivo-axiológico. Veamos un ejemplo:

Puis, c'est un débordement lamentable de mysticisme. Ici, je crois bien que le coupable est le très grand et très pur artiste, Puvis de Chavannes. Sa queue est désastreuse, plus désastreuse encore peut-être que celle de Manet, de Monet et de Fissarro (72).

En los sememas "lamentable", "désastreuse", percibimos algo más que un sencillo juicio de valor: implican, en este contexto, una connotación de carácter afectivo.

Tampoco podemos atribuir a las palabras, de una vez por todas, un valor positivo o negativo, aunque parezcan llevarlo intrínsecamente

inscrito en su lexema, pues los autores con frecuencia se permiten licencias. Cuando Baudelaire escribe "cette canaille de Rembrandt est un puissant idéaliste" (73), no podremos leer en "canaille" el rasgo negativo que tiene en la lengua; además del claro matiz positivo que el poeta le atribuye, habrá que considerar esta admiración como afectiva, por su peculiar forma de expresión. En esta línea de actuación, encontraremos a veces en el texto invertidores de significado que nos indiquen el sentido real que debemos atribuir a una determinada valoración, expresada ya por el autor. Es, por ejemplo, el caso frecuente de "mais":

c'est un fort bel ouvrage; mais, si j'étais M. Clesinger, je n'aimerais pas être loué pour avoir fait l'image d'une bête, si noble et superbe qu'elle fût (74).

La conjunción nos muestra la fuerte restricción que conviene operar sobre el segmento axiológico "c'est un fort bel ouvrage"; éste se convierte en un simple eco de lo que pudo decir el público; la frase en su globalidad no esconde la indiferencia de Baudelaire por la perfección de tales obras. Para el manejo de las categorías de la afectividad y la axiología, nada puede considerarse como preestablecido. La crítica de arte, al manifestar en frecuentes ocasiones -como en este ejemplo: "ce défaut, je l'avoue, en me rappelant l'ardente naïveté des vieux tableaux, fut pour moi comme un charme de plus" (75); o en tal otro: "Voici un autre reproche, un éloge peut-être aux yeux de quelques-uns..." (76)- la variedad de criterios que un mismo objeto puede despertar, nos invita a tal prudencia. A pesar de las dificultades que resaltamos aquí, y de algunas otras que surgirán y de las que hablaremos en su lugar, las dos categorías de lo afectivo y lo axiológico pueden -y deben ser- delimitadas para llegar a ser operativas.

La lingüista nos familiarizó, por otra parte, con el estudio de los lexemas verbales. Su análisis demuestra la enorme complejidad que aquéllos encierran; además de la naturaleza del enunciado, débese desentrañar, en primer lugar, quién es el responsable del juicio

axiológico o afectivo allí inmerso (no emana éste necesariamente del locutor), y débese, en segundo lugar, identificar el objeto sobre el que recae dicho valor subjetivo, pudiendo ser el proceso mismo o el complemento directo (??). En una frase como, por ejemplo, "temo la llegada de Pablo", el rasgo afectivo expresado en el verbo concierne necesariamente al locutor; pero no es así en una frase como "Pedro teme la llegada de Pablo", donde el mismo rasgo afectivo no puede atribuirse al locutor, sino a Pedro. Puede haber error de interpretación imputable a la persona que habla, pero, de existir la emoción allí apuntada, ésta sólo pertenece a Pedro.

En otros casos, el rasgo subjetivo expresado emana siempre del locutor, sea cual sea el agente del discurso. La lingüista denomina a tales verbos "esencialmente subjetivos". Sería, por ejemplo, el caso de "estas personas chochean". La naturaleza del enunciado es de carácter axiológico negativo; quien lo expresa es siempre el locutor, y desvaloriza el proceso mismo en curso y, de forma indirecta, al agente del proceso.

El estudio de los verbos reclamaría otras matizaciones, pero no vemos la utilidad de reflejar aquí dificultades cuyo examen no proyecte luz sobre nuestro trabajo. Para nuestro menester, basta con recordar que el semema verbal requiere de toda nuestra vigilancia para interpretar, sin error, la fuente del enunciado inmerso en él.

Hemos señalado ya el hecho de que la modalidad, tal y como la define Kerbrat-Orecchioni, no ha retenido nuestra atención. Sin embargo, tal categoría nos ha sido útil, por lo que debe reseñarse aquí lo que entendemos por ello. En Kerbrat-Orecchioni, la modalidad identifica un eje del discurso que se mueve entre lo verdadero y lo falso. Tal distinción resulta, en sí, interesante, pero restringir tal noción ensombrece, a nuestro entender, un panorama ya de por sí muy oscuro. En efecto, la palabra ha recibido ya, en el curso de su historia, numerosas acepciones, y constituye, hoy por hoy, un campo de investigación muy

amplio, cuyos límites no son fáciles de adivinar (78). Tradicionalmente, hablábamos de "modalidad" afirmativa, interrogativa... para referirnos a las modalidades de la frase, pero éste no es el sentido que le dan, hoy, los lingüistas, para quienes dicha categoría goza de un interés recobrado, desde los trabajos de J. L. Austin sobre los performativos, al presentar esta noción algún punto en común con la de modalidad.

Lo que entienden generalmente los lingüistas por modalidad proviene, aquí también, de las enseñanzas de Charles Bally (79). Al diferenciar el "modus" del "dictum", establecía una diferencia entre el contenido aseverado de una determinada frase y la actitud, o punto de vista, del locutor respecto de este mismo contenido. Lo que no quedaba claro -ni entonces ni, de hecho, ahora- eran los criterios lingüísticos para identificarla, pudiéndose infiltrar en distintos puntos de la cadena hablada. Cuando decimos, por ejemplo, "iré quizás mañana", el adverbio "quizás" explicita dicha actitud y manifiesta la probabilidad del hecho. Por nuestra parte, hemos restringido considerablemente el campo de observación al considerar sólo la que se inscribe en los verbos modales empleados en primera persona del singular, siendo por lo tanto, de manera inequívoca, la modalidad del locutor. Será, por ejemplo, el caso en una frase como "creo que iré mañana", en la que el contenido o "dictum" es "ir mañana", y la actitud del locutor, inscrita en el verbo modal "creo", es la de una "sensación reservada". A la hora de calificar la modalidad, como acabamos de hacer, nos hemos dejado guiar por Bernard Pottier, dado que su distribución es la única, a nuestro conocimiento, que presenta la ventaja de clasificar semánticamente los diferentes verbos modales (80). Tal distinción nos ha permitido matizar la calidad de la subjetividad del yo que emerge en esta categoría. Decíamos, hace un instante, que la modalidad guarda una cierta similitud con los verbos performativos; dicha relación se irá poniendo de manifiesto cuando abordemos los trabajos de los filósofos del lenguaje.

La oposición performativo - constatativo ha sido establecida por el filósofo de Oxford J.L. Austin (81), y refrendada, terminológicamente, por el lingüista francés Emile Benveniste (82). Una tradición secular venía aceptando el que una proposición asertiva fuera la simple y llana afirmación de algo, la descripción de un estado de cosas (83). Es mérito de la filosofía analítica, y muy particularmente de Austin, el haber puesto de manifiesto que no todos estos enunciados pueden ser sometidos a una prueba de veracidad, y tampoco aportan realmente una información sobre un hecho o una persona. En algunos casos, la proposición asertiva realiza una acción, funda un orden nuevo que no podría tener lugar de no ser pronunciando las palabras oportunas. Decir, por ejemplo, "prometo que..." o "juro que..." es realizar, o ejecutar, el acto mismo de prometer o jurar. Estas son frases correctas, que no pueden, sin embargo, responder a la pregunta de verdadero o falso. A tales enunciaciones, que permiten hacer algo hablando, Austin las denomina "performativas". Una enunciación performativa no consiste, pues, en describir lo que uno está haciendo, ni en afirmar que lo está haciendo, sino, sencillamente, en hacerlo (84). Para ser efectivas, requieren ser pronunciadas en una situación apropiada y bajo condiciones muy determinadas. Será una de las dificultades de Austin el establecer la lista de condiciones e "infortunios", en expresión suya. Otra de sus dificultades consistirá en buscar los criterios que permitan saber si una enunciación es o no performativa. Si "juro que..." es un performativo, la expresión "ayer juré que..." es ya, sólo, una descripción. Buscando así los diferentes casos en los que, hablando, uno ejecuta una acción, Austin es inducido a establecer, en su sexta conferencia, una diferencia entre un uso explícito de los performativos, en frases como "prometo que iré a verte", y un uso implícito en enunciaciones primarias, donde, por ejemplo, "iré a verte", pronunciada con la misma voluntad y fuerza, es igualmente una promesa. Pero la distinción no ayuda a Austin a resolver todas sus dificultades, y termina confesando la imposibilidad de encontrar criterios definitivos, gramaticales o semánticos, para diferenciar las enunciaciones performativas de las demás (85). Si la búsqueda llevada a cabo es, en este punto, infructuosa, el camino recorrido en su especulación le

orienta hacia una nueva distinción, según la cual decir alguna cosa es, siempre, hacer algo, efectuar un acto (86). A partir de esta observación, Austin establece las tres nociones prometedoras de "acto locucionario" - el que consiste en hablar, en pronunciar palabras-, "acto ilocucionario" -es el acto convencional que se realiza al decir algo; podrá ser dar un consejo o una orden, hacer una promesa...- y "acto perlocucionario" -son los efectos del acto, las consecuencias que provoca en el interlocutor por el hecho de decir (87). Las consecuencias inmediatas de estas nociones son ilimitadas, pues ellas exigen que se tomen en consideración las circunstancias de la enunciación. El objeto de estudio no es ya el significado de la frase; es la producción de una enunciación, en una situación de discurso determinada, y las repercusiones, convencionales y objetivas, que mi enunciación, como acto ilocucionario, pueda engendrar.

John Searle se apoyará en las nociones de Austin para desarrollarlas. Su libro *Actos de habla* parece una prolongación del de Austin. Un mismo principio de base, según el cual hablar consiste en realizar determinados actos, le conduce a afirmar que el estudio del lenguaje debe formar parte de una teoría de la acción (88). Searle identifica nueve actos de habla -prometer; pedir; aseverar, enunciar que o afirmar; preguntar; dar las gracias; aconsejar; avisar; saludar y, por último, felicitar- para los que formula un conjunto muy determinado de reglas y condiciones que deben ser cumplidas para que tal acto pueda tener efectividad. Crea, de este modo, un marco extralingüístico que proyecta, decididamente, el estudio de los actos de habla en su dimensión pragmática (89).

La meta última, más o menos explícita, de los filósofos del lenguaje, sería lograr una descripción exhaustiva de los diferentes actos de discurso, considerados como unidades base de la comunicación, con sus respectivos valores ilocucionarios y perlocucionarios, campo, como vemos, de lo más sugestivo. Tales trabajos no pueden ser proscritos de una teoría de la enunciación, a pesar de que sus presupuestos metodológicos puedan presentar un peligro para la lingüística. Así lo hemos entendido,

y por ello hemos querido mostrar la dirección de tal investigación, aunque su aplicación en nuestra tesis haya sido modesta.

0.3.3. Del tematismo estructural.

Las páginas que forman este capítulo se asientan sobre una enorme paradoja: la pretensión de dar una visión sintética y globalizante de una metodología aún por escribir. Fruto del trabajo y la meditación del director de la presente tesis - D. Francisco Javier del Prado - el tematismo estructural, sin haber alcanzado aún esa madurez epistémica y, en cierto modo, sancionadora, que un libro le hubiera conferido, ha fecundado ya el espíritu y la conciencia de todo un grupo de profesores, quienes manejamos sin reparo lo que terminamos creyendo nuestro por haberse convertido, para muchos de nosotros, en una herramienta de uso cotidiano.

Me inicié en el tematismo estructural antes de leer a los temáticos. Es esto decir que difícilmente podré evitar el que se inserten en estas páginas los ecos del maestro, ideas y palabras suyas tantas veces leídas o escuchadas en aulas, pasillos y seminarios, y que ahora resuenan en mí cuando me dispongo a escribir estas notas. Sin embargo, por esa misma realidad siempre tan compleja, tampoco podré evitar el que se deslice subrepticamente mi propia subjetividad. Es más, propiciaré su emergencia, hablando aquí no tanto del tematismo estructural, como de mi modo personal de entenderlo y de vivirlo, dando quizás lugar a interpretaciones erróneas; pero no temo a estas posibles desviaciones, pues, siendo infiel, seré yo.

A nadie se le escapa que "tematismo estructural" sugiere la confluencia y el encuentro de dos opciones: la crítica temática y el estructuralismo. En el centro de sus preocupaciones se instala, por lo tanto, un yo autor, pero la asunción de su "paisaje interior" adoptará las pautas de una semántica estructural. Esta esquemática definición no encierra toda la propuesta metodológica que el tematismo estructural ofrece hoy, pero sí se adapta al trabajo que hemos realizado en las páginas consagradas al estudio poético de los tres autores, y nos atreveríamos a decir que también se adapta a lo que fuera el estado inicial de gestación del tematismo estructural, estado que impulsó e inspiró nuestro propio trabajo de investigación (90). Por aquel entonces se percibían ya claramente los tres ejes básicos que vertebran, a nuestro entender, esta propuesta -rigor metodológico; consideración del problema referencial que plantea el texto y recuperación de la dinámica sintagmática y temporal de la escritura-, principios que ahora detallaremos; pero, si bien existían dichas inquietudes desde el principio, ni se resolvían, no obstante, del mismo modo que ahora, ni se ofrecía una articulación que fusionara ambas metodologías de base en una verdadera propuesta sincrética, como ocurre hoy. Se limitaban a ser la conjunción, muy productiva, por cierto, de dos modos de enfrentarse al texto.

El punto, a nuestro entender, primero en la necesidad de ofertar una lectura crítica diferente a las ya existentes en el horizonte literario, es el empeño de su autor por acotar los límites del "subjetivismo arbitrario" del lector, pero sobre todo empeño por proponer un método que permitiera acceder a un "tematismo riguroso", pues tan importante es la seducción que ejerce el tematismo richardiano, y su inmersión de lleno en las estructuras semánticas del texto en busca de esa "dinamicidad erótica y epistemológica" (91) que toda escritura conlleva, como la necesidad de encauzar la emergencia subjetiva del yo lector estimulado. Los artículos anteriores a 1983 -y los posteriores, siempre que no sean de tipo meramente especulativo- delatan siempre esta pasión por el "recorrer amoroso y sistemático de cada uno de los

rincones del texto" (92). "Recorrer amoroso y sistemático" era, sin duda, hablar ya de un tematismo domado. Sin embargo, el texto teórico de 1984 *Cómo se analiza una novela* no menciona aún el tematismo estructural; no quiere, pues, presentarse como síntesis, aunque la denominación ya había asaltado a su autor (93). Nos introduce, no obstante, en la exigencia de una interpretación -que quiera ser lectura y no aventura (94)- del texto narrativo a partir de "las estructuras temáticas evidenciadas por un análisis semántico" (95). Ciertamente, es parco en explicaciones cuando se trata de mostrarnos el modo de traducir la realidad actancial y genérica de la novela a una realidad temática, aprehendidas ambas en su sentido más estricto, es decir, como fuerza dinámica que hace progresar el relato, y como estructura psicosensoresial que subyace en el texto. Pero impregna todo el libro esa visión temática de la obra literaria, visión centrada en la ensoñación del escritor, y en busca de cualquier resquicio del discurso por donde meterse, informando así una lectura interpretativa con referente en el yo autor. El hallazgo, aquí, es que el crítico, por ir recuperando ese yo autor-que-escrbe, no enmudece respecto de la estructura genérica, como pudiera ocurrir con el tematismo puro o la crítica de carácter psicoanalítico. Narratología y tematismo aúnan, pues, sus esfuerzos, para formar finalmente una herramienta que permite enfrentarse a la obra desde una dimensión global, abarcando lo mismo la realidad confeccionada, mimética o diegéticamente, que al yo autor que de dicha escritura emerge. Sin embargo, es inevitable observar que, en artículos paralelos, prevalece siempre la visión temática, y el consiguiente descubrimiento de una formación de carácter simbólico, a partir de una determinada estructura metafórica, sobre cualquier otra observación de tipo formal o genérico. Cuando, además, el autor se refiere a la semántica estructural, alude preferentemente al diseño del semema, tal y como nos lo ha enseñado Greimas (96), antes que a las consideraciones actanciales. ¿Y qué decir de la aprehensión de textos narrativos, como los de Marcel Proust, donde la materia de la escritura es de esencia poética? Una marcada tensión crítica y existencial conduce, pues, siempre a su autor a detenerse y recrearse con preferencia en lo que él mismo llama "los juegos de la analogía" (97). Ello es así porque

el tejido textual metafórico le "permite ver entre las cosas las relaciones secretas que nos permiten soñar y creer que, tras la realidad aparente, existe otra más gratificante a la que denominamos la vida ausente" (98). El subrayado le pertenece, y hace hincapié, recordando a Yves Bonnefoy, en que la verdadera vida es un más allá perceptible en esos juegos de la analogía. Si obedeciésemos aquí a nuestro propio deseo, citaríamos las dos páginas referentes a "la metáfora como mediadora" (99); pero los límites de esta introducción no nos lo permiten. Recordaremos sólo, por tanto, que para su autor "ver el mundo en analogía no es una actitud retórica, ni tan siquiera estética; es una forma de vivir para salvar la soledad de la conciencia" (100). No es extraño, pues, que todo su ser crítico se vuelque en la aprehensión de esa instancia de la escritura; pero la exigencia de rigor a la que aludíamos anteriormente, y que le guía, para que no haya inútiles devaneos subjetivos, se apoya en las muletas semánticas, y no tanto en las narratológicas. Ahora bien, no queremos decir con esto que exista una disfunción entre teoría y práctica. La visión temática es, ciertamente, primera, y con ella la estructura semántica del texto; pero aun así, el autor no se olvida de la dimensión narratológica. Basta con leer el hermoso libro que Javier del Prado ha publicado sobre Marcel Proust -hermoso por conciliar siempre una aprehensión tan justa y exacta de su objeto con una escritura poemática tan sustanciosa- para ver y comprender cómo la analogía puede, en un texto, trabajar en un sentido narratológico, para ver, sobre todo, cómo todo el discurso crítico, está finalmente abocado a esas consideraciones genéricas, explicándonos de qué modo la analogía hace progresar el relato y se reabsorbe en una dimensión anecdótica (101).

Lo dicho anteriormente viene sustentado por la convicción del autor de que no hay escritura digna de este nombre sin un acto creativo que encuentre su cristalización en el tejido semántico del texto. Ello nos conduce a abordar el segundo eje que anunciábamos como esencial para el tematismo estructural: la consideración del problema referencial. Las dos cuestiones están, en realidad, íntimamente relacionadas, porque tal

práctica subversiva, consustancial al hecho de la escritura, se fragua en la configuración de un nuevo referente. La lectura crítica tendrá por misión ejemplar desvelar esta nueva estructura semántica, consecuencia del acto creativo. "Acto subversivo, la escritura debe ser leída de manera subversiva" (102), lo que significa que debe engendrar, en el acto crítico, la explicitación de los lugares donde se asienta ese otro u otros mensajes, ajenos a la anecdótica, y que podrán corroborarla, enriqueciéndola, o al contrario, erigirse en su contra, configurando un espacio semántico nuevo. Ello es también cierto para el texto narrativo, porque la subversión de la escritura no es otra que la destrucción de algún espacio referencial, y el intento de reconstruir uno nuevo, lo que se comprueba cuando el estudio semántico puede desvelar la modificación a la que ha sido sometida la materia sémica de algún semema importante de la realidad, preexistente al texto y recreado por él (103). Si el trabajo de la escritura consigue, al final de su camino, hacer entrar en la composición sémica de determinado semema algunos semas virtuales, inimaginables anteriormente, podrá hablarse de una deriva referencial o de una creación referencial, según el grado de desplazamiento o subversión que tales aportes sémicos supongan frente a la realidad anterior. Todo esto nos es evidenciado, por parte de su autor, y con alarde de detalles, al estudiar la evolución del semema "amor" en la novela del Abate Prévost Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut.

Si estas observaciones resultan de por sí muy sugestivas, los logros se revelan óptimos cuando se trata de afrontar un texto poético, en el que el reto del escritor es esencialmente de naturaleza semántica. Tanto es así que dichas claves, que acabamos de resaltar, permiten a Javier del Prado esbozar un nuevo concepto de poeticidad, ligado a la producción de referentes nuevos, o derivas referenciales, que un texto pueda generar. Por referente nuevo, el autor entiende el descubrimiento de esos "espacios intelectuales e imaginarios nuevos" (104), el descubrimiento, tal vez, de esos "vrais lieux" que le llevan a tan

hermosa lectura sobre Yves Bonnefoy, realizada en la Universidad de Pau en mayo de 1983.

El tercer punto sobre el que focalizaremos ahora nuestra atención es la recuperación, de cara al ejercicio crítico, del eje sintagmático de la escritura. Lo haremos muy someramente, porque sus consideraciones no afectan de manera decidida al cuerpo de nuestro trabajo, a medias vencido ya cuando tomamos conocimiento de un artículo crucial: Metáfora y estructuración metafórica del texto. Lo haremos, sin embargo, porque vemos en esta última formulación la culminación y la madurez sincrética, a la que aludíamos al inicio de nuestras notas, del tematismo estructural para los textos poéticos.

La consideración del eje sintagmático, y por lo tanto diacrónico, del objeto literario, siempre estuvo entre las preocupaciones del autor; los esfuerzos por describir la dinámica del texto narrativo, llevando a cabo una metódica segmentación y elaborando una sintaxis de dichos segmentos identificados y de sus respectivas bisagras, son ya una prueba fehaciente. Pero la solución avanzada para la escritura poemática presenta un carácter muy novedoso. Si un tematismo riguroso puede revelar toda la densidad o el espesor de un determinado texto, poniendo de manifiesto las diferentes capas semánticas que el sentido literal y primario encierra, el tematismo estructural, llegado a su madurez, conseguirá además evidenciar el "trayecto dinámico" que, de unas a otras de estas capas, refleje el sentir último de la escritura. La lectura crítica no se limitará, pues, a resaltar la riqueza plural del texto, la organizará en función de su progresión. Y en efecto, cuando uno inicia una lectura, no se presenta de forma acumulada toda la carga semántica que un análisis temático pueda extraer de un texto; se va haciendo, lenta y soterradamente. El crítico tendrá, pues, la misión de articular o reorganizar esos diferentes significados, respetando su propia dinámica. Ello conduce al autor a considerar, en un texto poético, dos niveles de especial interés: además de su estructura lingüística y genérica, aprehensible por todos y llamada nivel 1, todo texto presenta un nivel

-1 o infraestructura psicosensorial -nivel evidenciado por un tematismo riguroso-, y un nivel +1 o superestructura noémica (105), que el tematismo estructural, tal y como Javier del Prado lo intenta cercar en el mencionado artículo, podrá manifestar. El "trayecto crítico" pondrá toda su atención en explicitar no los dos niveles -caeríamos en el mismo error que con un tematismo riguroso-, sino el trayecto, la dinámica, la evolución o fuerza ascendente que conduce del nivel -1 o nivel hipoanagógico al nivel +1 o hiperanagógico. Respecto de cómo hallar en el texto tal progresión, a partir de conceptos como archisemas, catálisis y bisagras semánticas, el artículo de referencia es, para el lector interesado, una buena iniciación. Por nuestra parte, dejaremos aquí tal evolución para volvernos sobre nuestra propia práctica, más cercana, como hemos anunciado, al tematismo riguroso inicial que al estructural en su estado actual.

Hemos empezado diciendo que un yo se erige en el centro de las preocupaciones del tematismo estructural. Ello requiere ser puntualizado, para delimitar mejor nuestra praxis frente a otras líneas de actuación que puedan, igualmente, estar volcadas a la búsqueda de ese yo autor. Iniciaremos, pues, nuestra descripción examinando las fronteras que el tematismo estructural mantiene con aquellas críticas.

Marcel Proust nos enseñó, el primero, lo infructuoso que podía resultar, para apreciar plenamente una obra, el conocimiento del hombre que fue su autor en sociedad y en la vida en general (106). Sainte-Beuve, el mayor exponente de la crítica literaria del siglo XIX, resultó desconocer a Balzac, a Baudelaire, a Gérard de Nerval. Sin duda, llegó a trazar retratos humanos llenos de realidad, pero, por creer que su trabajo crítico debía concentrarse en esa labor arqueológica, comerció con los hombres sin haber intimado con sus obras. Aludir a la inconsistencia de tal práctica no es rechazar de plano el conocimiento del hombre preexistente a la obra e, indirectamente, esa "erudición" de carácter historicista y positivo que un bagaje cultural puede aportar.

Esa información es, indudablemente, valiosa, pero lo es en la medida en que se le atribuya el lugar auxiliar y secundario que realmente le corresponde. Primero es el texto, y el yo que en él se manifiesta, infinitamente más complejo que aquel otro hombre, por ser insinuación antes que mostración, por ser virtual y no real, esbozo y no retrato. Luego, puede ser útil interpretar algún punto a la luz de la biografía, observar ecos y semejanzas o, al contrario, disonancias con la vida del autor. Así lo hemos hecho, sin olvidar nunca que "un livre est le produit d'un autre moi" (107).

El tematismo estructural propugna, pues, en primer lugar, un decisivo afincamiento en la realidad textual, posición inicial inmanente que será luego transcendida en el momento de la interpretación crítica. El apego al texto responde a un concepto, común a los temáticos, de la escritura y la obra literaria. Si bien, de unos a otros, se observan diferencias, en general la obra ha dejado de ser ese "objeto de saber", de la crítica tradicional, para convertirse en "objeto de experiencia" (108); mejor aún diremos, siguiendo a Georges Doubrovsky, que la "obra-sujeto" ha sustituido a la "obra-objeto" (109). Todos rehúsan ver el libro como una realidad material. "Vous êtes en lui, il est en vous, il n'y a plus de dehors ni de dedans", escribe Georges Poulet (110). El libro es una conciencia, "conscience d'autrui" (111), "l'expression d'une conscience structurante" (112). Javier del Prado, por su parte, define la escritura como "una práctica ontológica significante" (113). En la base teórica existe, pues, la consideración del texto como un lugar privilegiado en el que un yo emerge y se construye, como esa práctica generadora del ser. Diremos que la escritura es un ámbito de vida que proporciona al yo una experiencia integradora, es un ámbito existencial fundador. Esto significa que el yo allí configurado no pertenece a ningún momento anterior al hecho de la escritura; el texto no es el lugar de una confesión. Tal concepción de la escritura nos permite, además, situarnos frente a otra orientación crítica que podría confundirse con el tematismo. Nos referimos, básicamente, a la psicocrítica de Charles Mauron (114). Si tal método aparece también

volcado hacia la aprehensión de un yo latente en un texto, el sentido último de su búsqueda es alcanzar la personalidad inconsciente, entendida ésta en su sentido freudiano, dado que los presupuestos de Mauron provienen del psicoanálisis. La meta consiste, pues, en encontrar la enfermedad, la neurosis o traumatismo que algunas presencias obsesivas en el texto puedan revelar (115). Naturalmente, la finalidad del descubrimiento no es "sanar" al hombre, sino sólo poner de manifiesto su caso clínico, el complejo, la enfermedad del espíritu. Su práctica es, por lo tanto, regresiva -por buscar en la infancia el origen del problema- y reductora -por interesarse sólo por una parte de la personalidad estudiada. Además de por la técnica empleada, nuestro proyecto se diferencia de dicha orientación en que ninguna de estas dos calificaciones pueden sernos aplicadas: el ser contemplado aquí será coetáneo, o prospectivo, respecto del momento de la escritura; en segundo lugar, es relevante el que no leemos el texto con una idea predeterminada, el que no buscamos en él nada específico, menos aún fantasmas o enfermedades psíquicas. La obra no es para nosotros ese lugar de cristalización de los males y las dolencias; antes al contrario, de tener alguna inclinación, nos embargaría el pensar, siguiendo en eso a Jean-Pierre Richard, que la escritura es un momento de felicidad preservada.

El psicoanálisis y el tematismo proponen sobre Charles Baudelaire tres obras cuyas diferencias definen muy bien el tipo de crítica seguido: pensamos, naturalmente, en el Baudelaire de Jean-Paul Sartre, en el de Jean-Pierre Richard y en el de Charles Mauron. El libro de Sartre Baudelaire extrae sus raíces del psicoanálisis, pero, a diferencia del de Charles Mauron, no se apoya en los textos del autor, y sólo persigue las miserias del hombre. Apartaremos este libro, lo confesamos sin rodeos, por ser el ejemplo mayor de lo que no nos interesa saber (116). Presenta al poeta como a un ser débil, inestable, inmaduro; interpreta su vida, tachada de pobreza moral, por el temperamento del hombre. Quizás esté en lo cierto, pero ¡cuánto más interesante resulta leer la interpretación que hace otro poeta de la maldición de su vida!:

"Baudelaire est une origine", nos dice Pierre-Jean Jouve; tuvo que crear la poesía francesa, hasta entonces prosaica, y tenía que expiar en este mundo, para tener el derecho a acceder a ese "règne souterrain de l'image" (117).

Aunque Maumon participe de la misma idea que la de Sartre y vea en el poeta un proceso de maduración interrumpido, la práctica de los textos le conduce a otra sensibilidad. No podemos negar el valor de su trabajo. En *Le dernier Baudelaire* queda muy bien justificado el patético final del poeta por la victoria del "yo social" sobre el "yo creativo". La diferencia de su estudio con el que pudiera ser el de un temático, con el de Jean-Pierre Richard, por ejemplo, reside en su enfoque. Aunque ambas prácticas vayan en busca de la singularidad del autor, los primeros, los psicocríticos, destacan la vertiente problemática del hombre que ha cristalizado en el texto; los segundos, los temáticos, no llevan puestas estas lentes que sólo filtran lo negro; atentos a todo lo que pueda vehicular el texto, perciben, a través de él, al hombre en su variedad cromática.

No nos parece indispensable oponer el tematismo y la mitocrítica, pues, aunque las dos orientaciones provengan de un mismo tronco, una común admiración por los trabajos de Gaston Bachelard, ambas se diferencian sin dificultad, oponiéndose como lo local y lo universal, lo uno y lo diverso, para hablar con términos de Claudio Guillén (118). Si la obra escrita, como cualquier obra de arte, es una relación dialéctica, el lugar de una tensión entre lo particular y lo general, los mitocríticos se inclinan, en esa balanza de fuerzas antagónicas, por el polo opuesto al que se dedican temáticos y psicocríticos. Georges Durand se orienta hacia la búsqueda de esas "grandes images ancrées au cœur de l'espèce humaine" (119). Y, ciertamente, airearlas encoge el alma y aumenta el placer de la lectura. Pero querer observar las presencias ancestrales, que desde Carl Gustav Jung sabemos habitan nuestro inconsciente (120), es aproximar el texto a lo que ya está dicho, a lo que ya está escrito, y oponerse decididamente a nuestra

práctica, siempre en busca de lo más peculiar, de lo más individual, de lo específico que se manifiesta en la escritura. Si tuviésemos, finalmente, que poner frente a frente mitocríticos y psicocríticos, diríamos que, mientras los primeros agitan ante nuestros ojos imágenes ancestrales y conmovedoras, por ser un patrimonio común, los segundos nos hablan de enfermedad y sólo nos muestran las heridas de cada hombre.

Tras esta definición de nuestro campo de acción por comparación con otras corrientes críticas, iniciaremos la descripción de nuestro quehacer, respaldado por el tematismo estructural. Tematismo remite a tema, y en ello reside una primera dificultad. Por la pluralidad de significados que la palabra tiene hoy, genera una cierta confusión. Es inevitable repentizar su acepción primera, usual y corriente, que en expresiones como "el tema del amor" o "el tema de los celos" representa una idea o un concepto de tipo general, concepto que puede ser el centro de un estudio, una conversación o un ejercicio determinado. Con el auge de los comparatistas en el campo de la investigación literaria, la palabra tema ha ido asimilándose a la de mito, lo que se hace perceptible en algunos de los títulos de sus trabajos más prestigiosos, como por ejemplo *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* de Raymond Trousseau. Nos consta que se realizan esfuerzos por delimitar el empleo y la acepción respectiva de las palabras -tema, motivo, tipo y mito- (121). Pero, a pesar de todo, algo de contagio subsiste. Los trabajos de los temáticos no harán sino generar mayor confusión, al proponer definiciones alejadas entre sí y no siempre muy precisas. Para Weber, el tema es el recuerdo, susceptible de manifestarse en una obra, de una situación o acontecimiento que tiene sus raíces en la infancia (122). Jean-Pierre Richard, por su parte, en la introducción a su obra *L'univers imaginaire de Mallarmé*, hablará de "un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde" (123). El tema es, por lo tanto, como un vector capaz de estructurar una red coherente de significados. Pero el autor confiesa, en la misma

página, "rien semble-t-il de plus fuyant et de plus vague". La aprehensión del término parece complicarse leyendo la definición de Serge Doubrovsky, para quien el tema es "la coloration affective de toute expérience humaine" (124). Definir el tema por la subjetividad de la experiencia plasmada en la escritura nos parece una manera demasiado poco precisa de explicitar los lugares de aprehensión y las unidades lingüísticas que serán objeto de atención. Por lo que a nosotros se refiere, operaremos una fuerte restricción en el campo de los puntos susceptibles de entrar a formar parte del estudio, considerando, casi exclusivamente, fenómenos analógicos.

La escritura analógica, definida por Javier del Prado, es "aquella que se genera mediante la designación indirecta de la realidad: entre el signo empleado comúnmente para designarla y la realidad designada, interviene otro signo cuyo referente es análogo de la realidad que, aparentemente, se pretende designar" (125). Estaremos, pues, atentos a los fenómenos en los que detectamos alguna opacidad del lenguaje, es decir, donde momentáneamente el objeto referencial se esconde y desaparece la transparencia del signo. Para precisar los enclaves de nuestro estudio poético, añadiremos que éstos han sido, de manera fundamental, los "metasememas" y "metalogismos" de la cuatripartición bien conocida del grupo \mathcal{M} (126). Recordemos que por metasemema se entiende, básicamente, a los antiguos tropos o figuras esenciales del discurso -metáfora, metonimia, símil, sinécdoque...- de las retóricas clásicas. Con ellos, el autor procede, en la cadena hablada, a la sustitución del término exacto y justo por otro que suele mantener una relación con este último, pero con el que se pretende lograr un efecto. Los metalogismos, por su parte, tienen un campo de acción superior, ya que conciernen, preferentemente, a la lógica de la frase en su conjunto. El grupo \mathcal{M} reúne bajo esta definición los fenómenos de litote, hipérbole, antítesis e ironía.

El término de analogía reviste, además, un interés especial. Por una parte, y al igual que el de metasemema, muestra una rotunda indiferencia

por establecer alguna jerarquía, siempre axiológica, entre las antiguas figuras del discurso. Si antiguamente se quería atribuir a la metáfora un lugar privilegiado, hoy se sabe que un símil, en el que estuviera, incluso, explicitada la herramienta sintáctica "como", puede resultar más altamente poético que una simple metáfora efectista. La obra de Baudelaire, en la que abundan las comparaciones, resulta rica en ejemplos. En efecto, nadie dudaría en atribuir mayor valor poético al símil del verso "il est des parfums frais comme des chairs d'enfant", incluso oído fuera de su contexto, y en el que todos los términos están expresados (127), que a cualquiera de las metáforas de tipo pintoresco y cómico que el estudio poético nos desvelará -ésa, por ejemplo, que pertenece a Zola: "Je ne parlerai point de M. Fromentin et de la sauce épicee dont il assaisonne la peinture" (128). La fuerza poética del discurso no reside -lo hemos visto ya en la primera parte de estas páginas dedicadas al tematismo estructural-, no reside, decimos, en la elección de una determinada figura. Dicha fuerza habrá que buscarla más allá, en los entresijos del discurso.

El apelativo de lenguaje analógico presenta, además, una segunda ventaja. Por ser un término muy genérico, nos permite englobar aquellos fenómenos de ensoñación en los que el autor, para evocar en su escritura una determinada realidad, lo hace distanciándose de ella mediante alguna ficción poética, que no contempla figura alguna del discurso. Pensamos concretamente en las ficciones creadas por Diderot, frente a algunos de sus cuadros preferidos, en las que se produce ese mismo esfuerzo por decir las cosas de un modo indirecto e infiel, con la finalidad de lograr un efecto poético.

Hemos querido reducir la palabra tema a la de lenguaje analógico; sin embargo, y aunque tal restricción conviene, sin duda, a la mayor parte de nuestro trabajo, no hemos querido privarnos del estudio de algunas presencias recurrentes en los textos, por ser muy significativas de cara a la lectura de un mensaje subyacente. No es fácil definir este tipo de presencia. Puede ser lo mismo algún semema del discurso, cuyo

empleo asalta la conciencia tras reiteradas lecturas, que una determinada idea o sentimiento. No se presentan como un lugar de ruptura, ni crean opacidad en la expresión; sólo su repetición lancinante termina llamando la atención, cuando uno está ya muy familiarizado con el texto. Es, por ejemplo, el caso de "âpre" en los Salones de Zola -como lo es "vaste" en la obra de Baudelaire, según lo ha manifestado Gaston Bachelard (129). Son palabras reveladoras, porque escapan a la intencionalidad del autor, por su banalidad misma, y se muestran, cuando se han repertoriado sus diferentes empleos, portadoras de una profundidad inusual, de una profundidad que no tienen en la lengua, y por tanto, de una honda repercusión en el autor. Deben considerarse, pues, como un vector de la ensoñación, como una manera de leer la realidad, siempre en un determinado sentido, casi obsesivo. Todo lo que seduce a Zola es "âpre", lo que no significa solamente que un objeto sea áspero, y no esté pulido; es esto, y es algo más: el fondo de su alma requiere de las cosas y las personas una desnudez, física y moral; ella sola le desarma.

Como ejemplo de sentimiento, aludiremos a la melancolía que Baudelaire parece detectar en todas y cada una de las obras pictóricas amadas. Podría ser que este matiz impregnara tales obras -lo que no es del todo exacto-, pero aun así, no podemos olvidar que han sido elegidas, seleccionadas, entre miles vistas en el Salón, lo que nos conduce a pensar que su ser y su mirada distorsionan la realidad en ese sentido subjetivo; la sensibilidad del poeta anhela y busca en las cosas un cierto halo de tristeza.

A pesar de tales fracturas de nuestra metodología, centraremos nuestro estudio sobre el discurso analógico, porque nos parece como un enclave privilegiado en el que concurren tres fenómenos de suma importancia: es lugar de la emergencia del yo; es además, por antonomasia, lugar de la creatividad; finalmente, es una grieta por donde mejor puede deslizarse la sensibilidad del lector. Esto exige algunos comentarios. Emergencia del yo. Pero también la enunciación nos había ayudado a repertoriar algunos lugares perceptibles del yo. Sin embargo,

una diferencia sustantiva se produce. La enunciación cumplía una función indicadora. Entre los lugares mostrados estaba el yo poético, como lo estaba el deíctico o el axiológico, pero mientras éstos no nos desvelan apenas nada, sino su condición de deíctico o de axiológico, aquel otro emerge con una sustancia que le es propia, sustancia, nos dice Javier del Prado, "ligada en su misma estructura al cuerpo de su creador (...), del que no es sino una prolongación en verbo" (130). Bachelard nos enseñó el "valor ontológico" de la metáfora (131); supo ver en ella un relieve del discurso en el que se materializa la conciencia (132). Demostró que en esta suma de imágenes anida una ensoñación material muy ligada a la intimidad del hombre. Allí donde crecen flores negras aterciopeladas, una falla se abre, desgarrando formas y colores de la realidad material, para mostrarnos pozos de profundidad (133). En la ensoñación de la materia se fragua un modo peculiar y siempre individual de sentirse en el cosmos, de relacionarse con los objetos, una manera de ser y de estar en el mundo, porque las imágenes fomentan, por debajo de su contenido literal, la formación de una sustancia en la que quedan marcados, como en una arcilla que está siendo moldeada, las menores vibraciones de la mano, las pulsiones y los deseos del yo.

Pero también sabemos desde Bachelard que la imagen es anterior al pensamiento, que es "jeune langage", que cuando el poeta alcanza a crear una metáfora nueva "<il> est toujours origine de langage" (134). En la analogía se encarna lo que aún no ha llegado a formularse, lo que está siendo, sin llegar a ser, lo que se busca y quiere aprehenderse. Así lo expresa Javier del Prado:

La materia es sólida, pero se corrompe, se desintegra para el espacio y para el tiempo. El espíritu traspasa, como energía, el tiempo y el espacio, pero es pura evanescencia. La metáfora, al unir verbo y carne, nos da la impresión de que dicha evanescencia se asienta en la solidez de la materia y de que la opacidad de la materia adquiere la apariencia del vuelo y puede ir más allá del espacio y del tiempo al que estaba condenada (135).

Para Doubrovsky la imagen tiene, además, "une valeur affective d'assouvissement symbolique" (136). Esa proyección hacia adelante, por crear una realidad nueva y por intentar saciarse a través de ella, genera, no podemos dudarlo, "un accroissement d'être" (137). Ahora bien, ese yo no es aquél, preexistente al texto y regresivo -ni el que queda preso de sus complejos infantiles, ni el que permanece sumergido en un mar de presencias míticas de carácter colectivo. "L'image poétique est sous le signe d'un être nouveau" (138). Cuando la escritura avanza así, a tientas, para colonizar espacios nuevos, cuando alcanza a crear esa luz mágica, la metáfora no puede limitarse a arrastrar aquellas dos proyecciones del ser. Tiene que llevar, necesariamente, y aunque sólo sea en una ínfima muestra, al "ser nuevo" que pugna, en el esfuerzo de la escritura, por llegar a ser y por aprehenderse, a ese yo profundo "de substancia espiritual" (139).

Hemos reseñado ya que los fenómenos de analogía van a retener toda nuestra atención, y lo hemos querido justificar insistiendo en el valor ontológico y creativo de la sustancia producida. Bachelard habla de "transsubjectivité de l'image" (140), Javier del Prado de "transsubstanciación sémica" (141). Lo que ahí se produce, no hay duda, es de otro orden; la opacidad del lenguaje, que apaga momentáneamente cualquier referente extralingüístico para medio iluminar, en un juego de luces metafóricas, un espacio de contornos indefinidos, propone, en ese lugar preciso del discurso, una aventura de carácter espiritual, aventura que yo, como lector, puedo -o no, en función de mi propia sensibilidad- volver a vivir y a compartir. Que unas letras impresas puedan procurar, en ensoñación, la vivencia de una aventura espiritual con el mismo rango e intensidad que si fuera real, es algo mágico... y peligroso. Removiendo, por juegos de asociaciones, el mar de fondo de la conciencia crítica, destapando, según Charles Baudelaire, una tras otra infinitas capas olvidadas de ese palimpsesto que es la memoria (142), la metáfora puede convertirse en un lugar propicio para la evasión -de ahí la necesidad de encontrar un modo de acotar la subjetividad del lector crítico, la necesidad de disponer de un medio y unos principios reguladores de ese

vértigo que la obra pudiera provocar. La semántica estructural será la encargada de reprimir, si fuera necesario, la dispersión subjetiva.

La masa analógica extraída del texto requiere ser ordenada e interpretada con rigor y sistematización. Los valiosos conceptos de Greimas, así como el modo de análisis del que nos ha dotado, con su *Semantique structurale*, serán aquí de una gran utilidad. En primer lugar, hemos aprendido a descartar el estudio de la figura aislada. La metáfora perdida en el discurso puede ser muy bella, tener un valor ornamental o llamar poderosamente la atención; sin embargo, su efecto pronto se desvanece, y si no viene respaldada por una experiencia similar, manifestada en algún otro lugar del texto, poco nos dice de su autor. El concepto de isotopía nos enseñó a familiarizarnos con la idea de los diferentes planos homogéneos de significado que un mismo texto puede presentar, con la idea, pues, de estratificación y de una posible reorganización de dichos significados en niveles semánticos (143). El tematismo estructural matizará, por su parte, tal idea, proponiendo como principio de estructuración, con el fin de reducir la multiplicidad de materiales extraídos del texto y para detener esa proliferación de sentido que las imágenes nos proporcionan, el concepto de catalizador (144). Este debe entenderse como una dirección perceptiva, un vector que el yo sigue para aprehender el mundo. En efecto, nunca se abarca toda la realidad; la miramos, operando una fuerte selección, condicionada por el ser más íntimo y profundo. Significa esto que tal selección guarda una coherencia: se materializa en función de unos parámetros constantes. El catalizador podría equipararse a uno de esos parámetros sensoriales que guían nuestra percepción y modifican la realidad exterior y material para construir ese reflejo, interiorizado y hecho a nuestra medida, que sólo a nosotros nos es dado conocer. Una peculiar combinación de catalizadores podrá configurar la infraestructura psicosensores de una determinada persona. El interés de este concepto de "catálisis" es que nos permite hablar lo mismo de la transformación a la que acabamos de referirnos, transformación primera, consustancial a cualquier ser humano, y que consiste en mirar de forma inquisitiva lo que nos rodea -diremos

entonces que se trata de los "catalizadores de la percepción", que de aquella otra que el autor opera cuando escribe y quiere, por lo tanto, verter esa realidad interiorizada en una obra de creación -hablaremos entonces de los "catalizadores textuales". El principio de base es el mismo. El prisma del alma orienta de igual forma la mirada que la palabra. Una estrecha relación une los catalizadores de la percepción y los textuales, pues éstos no son sino la concreción, la cristalización en la escritura, de aquéllos. Un proceso de abstracción nos puede, por tanto, conducir de unos a otros; del texto remontaremos hasta el hombre.

Si bien es cierto que el material analógico puede ser estructurado en función de unas determinadas líneas que, en última instancia, nos hablarán del yo-autor, nos queda, no obstante, aún por explicar de qué modo llegar hasta tales vectores de la ensoñación. El tematismo estructural recogerá aquí las enseñanzas de la semántica y, muy particularmente, de sus inmensos logros respecto del análisis sémico y de la descripción del mundo del significado (145). Nos será imprescindible recordar que toda unidad del léxico o "lexema" puede ser ahora analizada, en el plano del significado, en sus unidades inferiores o "semas" -como lo es, en el plano del significante y desde los trabajos de la escuela fonológica de Praga, en fonemas. El sema es, pues, un rasgo semántico distintivo, es una unidad mínima de contenido. El lexema será, pues, un conjunto organizado de semas; organizado porque tales semas se articulan, en cada caso, según una relación jerárquica muy determinada: se habla de "núcleo sémico" constituido por rasgos constantes y distintivos, es decir, por aquéllos que resultan esenciales para la comprensión del lexema; se habla, por otra parte, de "clasemas" o semas que denotan la pertenencia a una "clase" (humana, animal...); ellos garantizan la isotopía del mensaje y son los que se prestan a los juegos del lenguaje metafórico. Cuando Baudelaire, mediante la analogía, convierte el cuadro contemplado en un olor o perfume, se produce en la cadena hablada una ruptura isotópica debida al choque de los clasemas: objeto material - sustancia volátil. En último lugar se habla de semas

virtuales o "virtuemas", también llamados "connotemas", que se manifiestan en los lexemas actualizados en discurso o "sememas".

Para organizar nuestros diferentes procesos metafóricos o "metasememas" estaremos, pues, atentos a dos elementos: por una parte, a las afinidades sémicas que los sememas, empleados en los desarrollos analógicos, puedan presentar; por otra, a los atributos connotativos o "metasemas" que resultan del empleo figurado. En el primer caso, dichas afinidades forman campos semánticos a los que hemos dado el nombre de tema. Así, en las expresiones analógicas "poudre de riz" y "fard à joves", que Zola propone para hablar de algunos de los cuadros que no le gustan, detectaremos afinidades semánticas, pues los lexemas elegidos, independientemente de la naturaleza que adquieran en su contexto y como expresiones metasemémicas -pueden presentarse lo mismo como metáforas sustantivas que entrar sencillamente a formar parte de un símil-, los lexemas, decimos, comparten semas nucleares; hablaremos en este caso del tema del maquillaje. El tema supone, pues, para nosotros, una primera organización de los procesos analógicos. La confluencia de varios temas o constelación temática nos podrá proporcionar el catalizador de la producción textual. En la obra de Zola, el tema del maquillaje, unido al tema de los objetos femeninos y al de las actitudes propias de la mujer según el crítico, configuran el catalizador textual de la feminidad burguesa. En la obra de Diderot, el tema de la danza y el tema del teatro nos conducen al que hemos denominado mundo del espectáculo. Pero hemos dicho, también, que pondríamos atención en los atributos connotativos o valores semánticos que se desprendan de la operación metafórica, es decir, aquellos denominadores comunes que podamos aislar de entre varios desarrollos analógicos. Ellos nos llevarán, por su parte, a los catalizadores de la percepción. Cuando hayamos observado, por ejemplo en la obra de Diderot, que varias figuras del discurso, a su vez reagrupadas en temas -el tema del teatro, el tema de la danza...-, quieren manifestar la inexpresividad, la rigidez o el estatismo de los personajes de los cuadros, sabremos que estamos frente a un catalizador de la percepción, cuya definición sémica es la suma de dichos valores semánticos. El

archilexema de estos rasgos sémicos nos servirá, las más de las veces, para dar un nombre al catalizador. En este caso preciso, hemos elegido el de "envaramiento". Iremos, así, configurando abanicos, redes, mapas, que no son sino conjuntos coherentes de significados, informados, pues, por los catalizadores de la producción textual, y que constituyen, en su conjunto, la infraestructura de un texto.

Para finalizar, haremos notar que, si bien los diferentes trabajos de los temáticos pueden siempre descubrir una infraestructura psicosensores, el tematismo estructural dispone de una fuerza que le es peculiar, al no permitir la deriva de dicha aprehensión del ser profundo, manifestado en la escritura, hacia consideraciones psicoanalíticas. Evidentemente, el método se revela como un instrumento excepcional de prospección de una realidad subliminal. Sin embargo, el injerto de la semántica, con su minucioso y detallado análisis, reprime toda posible deriva: evita la selección subjetiva de los temas y de las connotaciones a tener en cuenta y propugna, al remitirnos siempre a la realidad textual, el decisivo asentamiento de su metodología. A pesar de tratar con lo más subjetivo y lo más individual de cada texto y de cada autor, el tematismo estructural permite mantener una sana distancia entre el yo crítico y la obra, y nos resguarda, de cara a nuestra lectura interpretativa, de todo riesgo de impresionismo.

0.4. Conclusiones.

Al hilo de estas páginas, hemos tenido que abordar temas de muy distinta índole. Quizás ahora nos quede el efecto de una dispersión. Hemos querido concentrar un máximo de información en un mínimo de páginas, y puede que éstas se resientan de tal exceso. Aprovecharemos, pues, estas notas conclusivas para realizar, en primer lugar, un trabajo de conciliación entre el tematismo estructural y la enunciación, dado que éstos pudieran ser los puntos más conflictivos de nuestra introducción. Ello nos llevará, en segundo lugar, a unas breves observaciones respecto de la relación que mantiene nuestra práctica con la teoría aquí esbozada. Finalmente, situaremos el "corpus" elegido dentro de la obra crítica de cada uno de los autores.

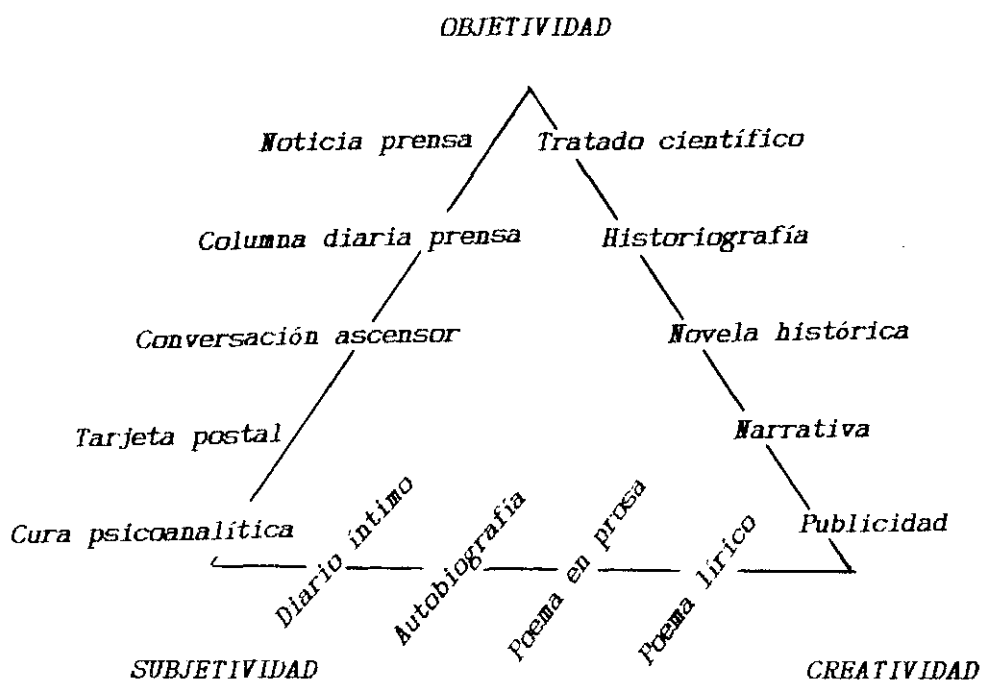
Los principios metodológicos expuestos nos han dotado de dos modos de acercarnos a la obra, de dos maneras bien diferenciadas de relacionarnos con ella, lo que debería conducir, al proporcionarnos las claves para una doble exégesis, a un enriquecimiento de nuestro trayecto crítico. Para quienes, sin embargo, pudieran ver aún fuerzas disgregadoras en estas dos orientaciones, haremos aquí constar lo siguiente: por una parte, ni el tematismo estructural ni la enunciación nos imponen ningún soporte preestablecido para abordar los textos. Ambos comparten, pues, un mismo respeto de la obra, en su singularidad. Por otra parte, es de subrayar que, aunque hemos reivindicado el derecho a transcender todos los datos observados, incluso los lingüísticos, ambos comparten también una misma voluntad de apego al texto. Por último, no podemos olvidar que, más allá de los niveles del texto y los estratos del yo alcanzados, la meta final es, también en ambos casos, la asunción de una subjetividad. Ciertamente, mientras la enunciación sólo nos muestra los posibles lugares de la emergencia del yo y se contenta

con señalarlos, permaneciendo en la superficie del texto, el tematismo estructural quiere saciar otro conocimiento y penetra en su profundidad. Pero, independientemente del modo, los dos métodos destapan elementos generadores de una opacidad del discurso, opacidad de su aspecto referencial, en favor de un yo que se subsume en el contenido literal e ideológico.

Sí, como esperamos, no quedan ya dudas respecto de la posible convivencia de ambos métodos, quisiéramos ahora ir más allá y demostrar su necesaria e indispensable complementariedad para poder abordar, desde el punto de vista genérico, todo tipo de prácticas discursivas. Es tradicional oponer siempre dos polos, y sólo dos, para resumir con parejas antinómicas lo esencial de dichas prácticas. Catherine Kerbrat-Orecchioni expresa tal oposición en términos de "discurso objetivo" y "discurso subjetivo" (146); Emile Benveniste lo hizo, como hemos visto, en términos de "histoire" y "discours"; Charles Bally, por su parte, levantó toda su estilística sobre la dicotomía intelecto-emoción (147); Ortega y Gasset escribiría en su juventud: "o se hace literatura, o se hace precisión, o se calla uno", oponiendo, pues, el polo objetivo al polo literario (148). Gaston Bachelard opuso, como es bien conocido, "pensamiento poético" y "pensamiento científico" (149). Sin embargo, si analizamos detenidamente tales emparejamientos, veremos enseguida que no son asimilables, porque los términos, en uno de sus polos, se resisten a superponerse. El polo neutro no presenta dificultad. Aunque lo objetivo, lo científico, lo intelectual y lo histórico respondan a prácticas muy alejadas las unas de las otras, pueden ser reducidas en su meta última: el pacto referencial; es decir, el empleo denotativo de la lengua en el que el usuario pone todos los medios a su alcance para lograr la adecuación de lo que dice al referente descrito (150). Sin embargo, nada similar ocurre en el polo "marcado" del discurso, donde subjetividad, emoción y literatura nos resultan irreductibles. ¿Acaso hay que demostrar que un discurso subjetivo no tiene por qué compartir su expresión con un lenguaje poético? Si la emoción, y en general lo

subjetivo, pertenece al polo natural y primario del lenguaje, éste resulta estar en los antípodas de la literatura. Por lo tanto, las parejas antinómicas no reflejan bien las diferentes tendencias del discurso. Querer describir el género de una práctica discursiva cualquiera debe implicar, a nuestro entender, disponer de una herramienta apta para deslizarse no sólo por el eje de tales antinomías, sino por los tres vértices del triángulo que ahora proponemos.

Grado cero de la escritura
Denotación
Pacto referencial
Ausencia perceptible del Yo



Polo natural del discurso.
Connotación debida a marcas.
enunciativas.
"Je/Tu-ici-Maintenant".

Connotación debida a
marcas poéticas.
Tejido simbólico
subyacente.
Creación de un refe-
rente nuevo.

Sólo la conjunción de los elementos poéticos y los lingüísticos, descritos en nuestros presupuestos teóricos, permite abarcar todos y cada uno de los vértices del triángulo. Ni el tematismo estructural, ni la enunciación se revelarían aptos para rendir cuentas, por sí solos, de las diferentes prácticas discursivas que la combinación de las tres tendencias puede generar. El tematismo estructural sería insustituible para abordar un texto esencialmente poético; la enunciación podría describir, sin más ayudas, géneros tales como la arenga política o la conversación telefónica. Abordar, sin embargo, géneros que se instalan en las encrucijadas, como por ejemplo la columna periodística, diaria y de corte literario, requiere disponer de los medios aptos para valorar lo mismo la subjetividad del lenguaje que su creatividad, dos tendencias opuestas entre sí, aunque puedan compartir el mismo rechazo de la objetividad. Así lo hemos entendido y lo hemos practicado. Sólo el lector, no obstante, podrá juzgar de la eficacia y la valía de tal método.

Nuestro estudio está dividido en dos partes, que corresponden a los dos enfoques, enunciativo y poético, según los cuales hemos querido abordar los textos de crítica sobre arte. Al habernos atendido, en la exposición de nuestros presupuestos, a comentar lo que ha sido de estricta utilidad para nuestro trabajo -aún a riesgo de dejar en la sombra puntos y conceptos de importancia, cuando éstos no tenían eco ni rentabilidad en la presente tesis-, no creemos que existan disfunciones entre la introducción y el cuerpo del trabajo. Respecto del estudio de la enunciación, precisaremos que hemos encabezado cada uno de los tres análisis de las obras de Diderot, Baudelaire y Zola con el estudio de la situación de comunicación o situación de discurso que cada texto genera. No puede ser estudiado el juicio de valor ni la afectividad de un determinado fragmento sin antes haber identificado el marco enunciativo en el que se desarrolla la práctica discursiva, es decir los actantes y las circunstancias espacio-temporales, la naturaleza del canal utilizado para producir el mensaje y, en general, cuantos datos respecto del contexto arrojen una luz sobre la situación de comunicación. Hemos

insistido, de manera particular, sobre los deícticos de persona, lo que de hecho nos ha conducido a un estudio muy peculiar, realizado solamente para la obra de Baudelaire y la de Zola: observando dónde, cuándo y por qué emerge en el texto el yo del autor, bajo esta misma forma de pronombre personal sujeto, así como la "tarea" que se le encomienda, hemos pretendido arrancar al ensayo algunas de sus claves significativas. Llegar a resultados muy parecidos en dos obras tan opuestas, respecto de la aparición del yo-sujeto, nos ha confirmado que tal iniciativa pudiera estar bien fundada, a pesar de contener una inevitable dosis de osadía. Respecto de los diferentes enunciados "afectividad", "juicio de valor"..., nos hemos dejado guiar por los propios textos, amoldando siempre nuestro estudio a lo que pudiera explicar mejor la singularidad. Por lo que respecta al estudio poético, la analogía presentaba en los tres autores dos orientaciones muy diferenciadas, una positiva y otra negativa, en función de las obras contempladas y comentadas. El tejido simbólico subyacente se dejaba, pues, enmarcar en un cuadro bifacético, de tal manera que así hemos presentado nuestro estudio, en función de las direcciones "axiológicas" que toman los diferentes metasemas. Sólo el texto de Diderot ofrece un discurso poético en posición intermedia. Lo hemos analizado por ser en la obra de dicho autor tan representativo como el polo positivo y el negativo.

No hemos analizado, de manera indiscriminada, la obra crítica de los tres autores. Nos vemos, pues, en la necesidad de precisar aquí cuáles son los textos realmente concernidos. La obra de crítica de arte de Diderot se extiende de 1759 a 1781. Escribe cada dos años, siguiendo la periodicidad de las exposiciones. En el transcurso de estos 22 años, sólo quiebra su costumbre en el caso del Salon de 1773, por encontrarse de viaje a Rusia. Si la producción que concierne al arte es muy importante, los textos, sin embargo, son de desigual fortuna. Siguen, no obstante, una curva ascendente desde los inicios hasta el Salon de 1767. Posteriormente, Diderot no escribe ya nada nuevo; manifiesta, incluso, cansancio y desinterés por el trabajo, por lo que hemos elegido sólo la

primera parte de tan prolífica producción, que comprende los textos de 1759, 1761, 1763, 1765 y 1767. Para analizar tales obras, hemos trabajado con los dos únicos tomos de la edición de obras completas Dieckmann-Varloot (el tomo 13 y el tomo 14), publicados por separado por el editor Hermann: Essais sur la Peinture. Salons de 1759, 1761, 1763, edición preparada por Gita May y Jacques Chouillet, y Salon de 1765, preparada por Else-Marie Bukdahl y Annette Lorenceau. Para el Salon de 1767, hemos utilizado el tomo 3 de la edición Seznek-Adhemar, publicada en Oxford. En el cuerpo de la tesis, con el fin de no inducir a ningún tipo de confusión, hemos precisado en cada uno de los ejemplos el Salón al que pertenecía. Al ser divergentes los criterios de edición, el lector encontrará también en nuestro trabajo ejemplos extraídos de la obra de Diderot con una ortografía modernizada y otros no, concretamente los del Salon de 1767. Pero no nos ha parecido oportuno, por nuestra parte, modificar nada, por lo que hemos reproducido el texto siempre tal y como se nos ofrece en las diferentes ediciones. Así, por ejemplo, tendremos algunos plurales en "-ens" y "-ans", como en "parens", algunas consonantes dobles, "attelier", o al contrario, consonantes que aún no han sido duplicadas, como en "someiller"; restos de grafías arcaicas: "hyver", "s'ennyvrer", "aujourdhuy", "scavoir", "verd"; el imperfecto en "-ois", "-oit", "-oient". En ocasiones el texto de Diderot presenta varias ortografías para una misma palabra, por ejemplo para "mannequin", que puede lo mismo presentarse con una sola "n" que con dos.

Baudelaire escribe tres Salones: el de 1845, 1846 y 1859. Los tres han sido objeto de un análisis pormenorizado. Pero también hemos prestado atención a los siguientes textos: Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle, texto publicado en 1846 con ocasión de una exposición en dicho bazar; Exposition Universelle (1855), texto redactado con la finalidad de comentar las obras pictóricas presentadas en la Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1855; Le Peintre de la vie moderne, ensayo exclusivamente orientado a analizar las obras del dibujante Constantin Guys; finalmente, hemos prestado una peculiar atención al

texto *De l'essence du rire*, por tratarse de un ensayo de carácter filosófico, muy apto para mostrarnos diferencias respecto de los demás textos sobre el arte. Hemos dejado, sin embargo, en la sombra otros estudios interesantes del poeta, pero demasiado específicos, como por ejemplo su trabajo sobre los caricaturistas franceses y extranjeros. Todas las obras analizadas están en el tomo II de las *Oeuvres Complètes* de Baudelaire en *La Pléiade*, edición preparada por Claude Pichois en 1976, por lo que sólo hemos precisado en nuestros ejemplos la página correspondiente.

Para las obras de Zola, trabajamos con la edición realizada por Antoinette Ehrard, en la colección Garnier-Flammarion, *Mon Salon - Manet*. Pero sólo hemos seleccionado una parte de los artículos allí reproducidos. Hemos dejado, por ejemplo, deliberadamente de lado los artículos escritos para el periódico ruso *Le messenger de l'Europe*, así como los que Zola envió al periódico *Le sémaphore de Marseille*. Si tales artículos pueden resultar interesantes, se separan, no obstante, de la orientación de los que Zola escribió para los periódicos parisienses. Los artículos para *Le Messenger de l'Europe* presentan, además, un grave inconveniente de cara al estudio de la enunciación y del lenguaje analógico: son traducciones hechas a partir del ruso, porque no se dispone de los originales del autor. Los artículos para Marsella, por lo que a ellos respecta, son simples y escuetas reseñas. Por lo tanto, los textos analizados de manera sistemática son todos los del primer período, anteriores a 1870 así como los posteriores, siempre que no sean esas meras reseñas para el público de provincias o los artículos escritos para el periódico ruso.

Para la bibliografía, hemos adoptado la presentación americana porque nos ha parecido que representa una economía de medios y, sobre todo, aporta una mayor claridad, dado que la fecha remite siempre con exactitud al libro del autor que nos interesa subrayar.

Para finalizar, presentamos, en apéndice, lo que hemos llamado el "Museo imaginario" de cada uno de los tres autores. El lector encontrará algunas de las obras pictóricas que les conmovieron, acompañadas de un fragmento del texto que inspiraron. Entre tales obras, en su mayoría elogiadas y amadas, hemos colocado también algunas de las que mejor sintetizan lo que rechazaron con ahínco. Con dicho apéndice queríamos salvar la inevitable distorsión a que toda crítica somete una obra, queríamos, sobre todo, mostrar el interés que puede esperarse de enlazar las obras pictóricas con las glosas más prestigiosas a que dieron lugar.

N O T A S

0.5.1. Notas al capítulo 0.1.

- (1) Cf. Zmijewska, 1970, p.30. y Kelley, 1975, p.55.
- (2) Udolpho van de Sandt, "Le salon de l'Académie de 1759 à 1781" in AA.VV. DIDEROT et l'art de Boucher à David, p.79.
- (3) Los datos en nuestro poder no coinciden unos con otros. Henri Lemaître (1962; p.6), en su edición de las obras estéticas de Baudelaire, afirma que las exposiciones son anuales por primera vez a partir de 1833. Hemos seguido, no obstante, en este punto de la introducción las informaciones más detalladas aportadas por Zmijewska (1970, p.5). Las fechas indicadas son las siguientes:
Reinado de Luis XIV: 1673; 1699; 1704; 1667? 1669?
Reinado de Luis XV: 1725; 1737; 1638; 1739; 1740; 1741; 1742; 1743; (No hay exposición en 1744). 1745; 1746; 1747; 1748; 1750; 1751; 1753; 1754; 1755. A partir de esta fecha son cada dos años: 1757; 1759; 1761; 1763; 1765; 1767; 1769; 1771; 1773;
Reinado de Luis XVI: 1775; 1777; 1779; 1781; 1783; 1785; 1787; 1789;
Tiempo de la Revolución: 1791; 1793; 1795; 1796; 1797; 1798; 1799.
- (4) Zmijewska, 1970, p.108.
- (5) Else-Marie Bukdahl, 1982, p.163.
- (6) En realidad son dos las novedades sociológicas del siglo XVII, para Julian Gallego: la aparición de los coleccionistas de obras de arte y la independencia del pintor quien, hasta entonces había estado al servicio del Rey, de la aristocracia o de la Iglesia. Cf. La Grande Histoire de la Peinture, Skira, tomo 10, p.19.
- (7) Con ocasión de los salones de 1763 y 1765, dos folletos de Mathon de la Cour circularon por París, anónimos, aunque nadie dudaba de quién era su autor. Adoptaban la forma epistolar. En 1767, Mathon de la Cour sólo llegaría a escribir una primera carta sobre el salón de aquel año pues, para tener derecho a imprimirlo, se exigía al autor que lo firmase a lo que se negó el crítico, temeroso de crearse muchos enemigos (Bukdahl, 1982; p.263). Muchos de los juicios de valor expresados por Diderot en 1763 y 1765 pertenecerían a Mathon de la Cour; de hecho, se observan entre ambos críticos, al decir de Else-Marie Bukdahl, similitudes llamativas. La investigadora dedica un capítulo de su obra de 1982 a la comparación de ambos autores: págs. 263-275.
- (8) AA.VV. DIDEROT et l'art de Boucher à David, p.81.
- (9) Cf. Zmijewska, 1970, p.28.
- (10) Zmijewska, 1970, p.72.
- (11) AA.VV. DIDEROT et l'art de Boucher à David, p.81.

(12) La obra de La Font de Saint-Yenne es importante; para los años comprendidos entre 1746 y 1760, Zmijewska (1970; p.34) enumera unos diez libros y artículos. Su artículo *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746* es calificado de revolucionario. Para una buena síntesis de sus ideas vid. Zmijewska, 1970, p.33-45.

(13) Zmijewska, 1970, p.38.

(14) Cf. en particular el artículo de Guinard de 1967 y el libro de José Cabanis de 1985.

(15) Julian Gallego, *La Grande Histoire de la Peinture*, Skira, tomo 8, p.5.

(16) Ibidem *idem*.

(17) Emile Zola, 1970(a), p.205.

(18) Ibidem *idem*.

(19) Zmijewska, 1970, p.5.

(20) Emile Zola, 1970(a), p.209.

(21) Emile Zola, 1970(a), p.209.

(22) Gabriel de Saint-Aubin (París 1724- París 1780) fue el más conocido de toda una dinastía de grabadores del siglo XVIII. La cualidad de sus aguas-fuertes es calificada por Henri Lemaître (1962; p.454) de "excepcional" por su vivacidad y su instantaneidad. El libro AA.VV. DIDEROT et l'art de Boucher à David (1984; p.90-91) reproduce los grabados del salón de 1765 y 1767.

(23) Desde el siglo XVI, los teóricos publicaban tratados para ayudar al público a entender el lenguaje alegórico. Con esos tratados, dice Hautecoeur (1963; p.9), "une langue hiéroglyphique se fixe; des images stéréotypées se répandent; l'Académisme naît".

(24) Else-Marie Bukdahl, 1982, p.19.

(25) Kelley, 1975, p.56. Según el investigador, en 1846 son aún numerosos los críticos que adoptan la estructura ya tradicional para sus comentarios sobre el Salón. El investigador destaca tres grandes líneas para definirlo: exposición de algunas ideas generales respecto de la situación artística, el comentario de casi todas las obras expuestas - cuando menos un esfuerzo particular por dar alguna referencia, aunque sea mínima, sobre el mayor número posible de obras en detrimento, pues, siempre de la exhaustividad, - y finalmente el orden seguido en dichos comentarios en función de la jerarquía establecida. Paulatinamente, el deseo de abarcarlo todo se irá sustituyendo por dos hechos: el de profundizar en las obras comentadas

y el de exponer una doctrina estética. Cf igualmente Kelley, 1975, págs.57 y 106.

(26) Citado por André Ferran, 1933, p.28.

(27) André Ferran, 1933, p.27-28.

(28) Zola, 1970(a), p.247. Aquel año de 1848 se exponen 5180 obras, lo que favoreció a Gustave Courbet quien pudo presentar 10 de sus lienzos.

(29) Zola trata de manera constante el problema del jurado encargado de la selección de las obras para la exposición anual. En uno de sus artículos escritos para la revista rusa Le Messenger de l'Europe (Zola, 1970(a), p.247-253) ofrece un buen resumen del estado de la cuestión

(30) Emile Zola, 1970(a), p.216.

(31) Charles Lebrun es pintor, decorador y teórico francés (París 1619-París 1690). Fue nombrado primer pintor del rey en 1662. Defensor de la tradición, su nombre permanecerá ligado a la decoración de Versailles. Como teórico escribió un libro en el que intentó tipificar y codificar las expresiones del hombre.

(32) Germain Bazin, 1950, t.II, p.240.

(33) Zola, 1970(a), p.214.

(34) in Clay, 1971, p.13.

(35) Ibidem idem.

(36) John Rewald, 1955, tomo I, p.28.

(37) Proudhon, 1865, p.6.

(38) Else-Marie Bukdahl, 1980, p.41.

(39) AA.VV. DIDEROT et l'art de Boucher à David, p.136.

(40) Else-Marie Bukdahl, 1980, p.49.

(41) Para Pierre la evolución de la pintura de Greuze no es sino el reflejo de la evolución de los valores burgueses durante la segunda mitad del siglo XVIII. Si las formas caen en un cierto sentimentalismo es porque el ideal de esta clase social es limitado e interesado. Deriva hacia ese infantilismo por carecer de grandeza. Cf sobre todo la 2a. parte de su artículo, de marzo de 1952.

(42) Cartwright, 1969(b), p.132.

(43) Seznec (in Diderot, 1975, tomo IV, p.351) comenta que David volvió de Roma en julio de 1780 y que la Academia le acogió enseguida con entusiasmo; pero la tradición requería que un determinado artista, para ser recibido como académico, pintara su obra de recepción en la misma

ciudad de París, lo que David realizó con la obra *Le Bélisaire* que le convirtió en académico en vísperas de la apertura del salón de 1781.

(44) Denis Diderot, 1975, tomo IV, p.377.

(45) Ernst Gombrich, 1986, p.382.

(46) Germain Bazin, 1950, t.II, p.259: "La transformation morale, profonde, que subit l'art à travers l'influence de David résulte, surtout, du fait de la place donnée à la pensée. Après Poussin, l'art français avait presque toujours sacrifié l'élément expressif à des préoccupations purement décoratives ou pittoresques. Boucher et les artistes du XVIII^e siècle n'avaient travaillé que dans le but de plaire et d'amuser: ce fut David qui rendit à la pensée toute sa dignité. Comme portraitiste, David demeure un des grands noms de l'école française."

(47) La influencia de la pintura de Watteau y de Boucher, en el siglo XVIII sería, en cierto modo, la responsable del abandono de los temas históricos y mitológicos del "grand genre" a favor del llamado "genre galant". Los esfuerzos de la Academia, desde mediados de siglo, procuraban insuflar de nuevo a sus discípulos el gusto por lo grande y lo ennoblecido (Bukdahl, 1980; p.41 y 42).

(48) Julian Gallego in *La Grande Histoire de la peinture*, Skira, tomo 10; p.69.

(49) Ernst Gombrich, 1986, p.373.

(50) Denis Diderot, 1984 (b), p.117

(51) Baudelaire, 1976, tomo II, p.656.

(52) Venturi, 1968, p.238.

(53) Según Champfleury (1973, p.155 y p.158) en su Salón de 1851. Afirma además que las obras de Courbet eran comparadas a unas caricaturas de Daumier.

(54) Cf. Hauteceur, 1963, p.75. Champfleury (1973, p.161) se negó entonces a considerar la idea de que los cuadros de Courbet pudieran conllevar cualquier mensaje de tipo socialista.

(55) Baudelaire escribió unas notas interesantes respecto del traje negro característico del siglo XIX (1976, tomo II, p.494): "Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tan victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur nos épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; - une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement". Estas notas fueron recogidas, al decir de Abe

(1962; p.34-35) por Champfleury, con ocasión de su defensa del pintor Courbet.

(56) según Gaëtan Picon; citado por Georgel, 1975, p.62.

(57) AA.VV., 1983, p.165. Llovieron críticas nunca oídas hasta entonces, pero fue con ocasión de las del salón de 1865 cuando Edouard Manet se hundió. Buscaría consuelo en su amigo Baudelaire escribiéndole a Bruselas el 4 de mayo de 1865: "...les injures pleuvent sur moi comme grêle <, > je ne m'étais pas encore trouvé à pareille fête. <...> J'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe." Citado por AA.VV., 1983, p.181.

(58) Así podría escribir Sébastien Mercier, en el siglo XVIII -cosa impensable hoy día- : "Eh bien, ce peuple qui n'a aucune connoissance en peinture, va par instinct au tableau le plus frappant, le plus vrai; il ne le manque pas." Cf su obra *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783. Colección in-8º. Vid. el corto artículo sobre los salones de pintura, p.187.

(59) Rewald, 1955, t.I, p.258.

(60) Jean Tardieu in *L'Impressionnisme*, tomo de la colección *Histoire de l'Art* publicada por éditions Rencontre, Lausana, París, 1966; p.9.

(61) Berthier in AA.VV, 1980, p.901.

(62) Hautecœur, 1963, p.94.

(63) Venturi, 1968, p.229.

(64) Georgel, 1975, p.69.

(65) Fue concretamente la liberación que supuso el individualismo romántico lo que generaría, para Janssens (1935; p.7), el despegue de la crítica de arte.

(66) André Richard, 1980, p.71.

(67) Gita May, 1973, p.25. La investigadora añade: "La peinture demeure pour Beyle une évocatrice sublime d'émotions et de souvenirs essentiellement littéraires et théâtraux, une douce consolatrice des peines d'amour ainsi qu'une source jamais tarie de sensations délicates et ésotériques" (May, 1973, p.24).

(68) Baudelaire en el Salon de 1859: 1976; t. II, p.622.

(69) Fosca, 1960, p.215.

(70) Venturi, 1968, p.249.

(71) en el Salon de 1859. Baudelaire, 1976, t.II, p.651. Eugène Fromentin expone en aquel salón *Une rue à El Aghouat*, que reproducimos

en el apéndice. Fontaine apreciaba mucho su crítica, siempre que Fromentin no trate de los problemas puramente técnicos, en cuyo caso se vuelve aburrido, nos dice, tan aburrido como un crítico literario que hace recensión de las figuras retóricas de un discurso. Tal defecto proviene, según Fontaine, del hecho de que Fromentin era pintor y podía confundir, como era habitual en los artistas, cualidades secundarias con lo verdaderamente meritorio. Fontaine habla de "l'aveuglement des hommes du métier". (Fontaine, 1903; p.234 y 237).

(72) Fosca, 1960, p.235. Para este historiador del arte, Théophile Gautier se limitaba a describir los cuadros de una manera que resultaba aburrida por presentar descripciones muy largas. Benévolo, tendría siempre, además, alabanzas para todos. Lo que parece sobre todo irritar a Fosca es el uso de términos técnicos, colocados salpicadamente, como si fuera al azar, y las referencias hechas siempre a los mismos artistas del pasado. "Jamais une remarque originale, une précision technique, un jugement qui ferait pénétrer plus avant dans la compréhension des œuvres" (Fosca, 1960, p.236). André Ferran (1933; p.77-85) por su parte reconoce que es la crítica de un "littérateur" - "Une chronique de poète: des images, de la verve, des exagérations méridionales, des indignations généreuses, des emportements débridés, du lyrisme" (p.77) - pero por ello mismo, nos comenta, "nulle monotonie dans cette revue qui, chez beaucoup de chroniqueurs est un fastidieux catalogue" (p.85). Si hay banalidades, dice finalmente, también se percibe en muchos otros lugares de su texto la "magia del estilo" (p.85). Si algunos fragmentos resultan banales, se percibe, no obstante, en algunos otros, la "magie du style" (Ferran, 1933, p.85). Son las opiniones de un historiador del arte y las de un crítico literario; probablemente ello explique el que sus comentarios resulten opuestos. Delacroix, en su diario, tendría, como es natural una opinión más cercana a la de François Fosca: "Théophile Gautier prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique; pourvu qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois, qu'il cite l'Espagne ou la Turquie, il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux, et je crois qu'il ne voit pas au-delà". Citado por Claude Roy, 1961, p.245.

(73) Vid. en particular la introducción de André Ferran al Salon de 1845, págs. 67-102. Hace una recensión muy bien comentada de los críticos contemporáneos de Baudelaire. Comenta de manera más detallada cuál fue la ideología de Delécluze, Théophile Thoré y Théophile Gautier.

(74) Cf las págs. de Ferran dedicadas a Théophile Thoré (1933, p.85-93). "Ce républicain est, en critique d'art, un aristocrate"; "Ce champion de la peinture romantique reste mesuré, ardonné et pondéré, comme un classique" (p.93).

(75) Fosca, 1960, p.236.

(76) Fosca, 1960, p.234. Delécluze fue alumno de David por el que guardaría siempre un culto especial, según Fosca.

- (77) Cf. en particular las páginas que Ferran le dedica (1933, p.70-76).
- (78) En el Salon de 1845. Baudelaire, 1976, tomo II, p.351.
- (79) Citado por André Ferran, 1933, p.21.
- (80) Al ser el privilegio de muy pocas personas conocer el valor real de una obra de arte, la crítica de periódicos se convertía necesariamente en un trampolín para lanzarse a la fama, sobre todo para los escritores. De entre ellos, pocos destacaban; quizás sólo Baudelaire, al menos este es el juicio de Venturi: "Baudelaire, Thoré, Champfleury, Mantz, Fromentin rédigèrent des comptes rendus des Salons de 1845 à 1847. Ils arrivent au niveau le plus haut qu'ait jamais atteint la critique française. Charles Baudelaire (1821-1867) s'élève infiniment au-dessus des autres" (Venturi, 1968, p.241).
- (81) Los textos de Diderot fueron escritos para una revista concebida para informar los soberanos extranjeros. Cf. nuestra nota nº10 al capítulo primero sobre Diderot.
- (82) Zmijewska, 1970, p.25.
- (83) Zmijewska, 1970, p.35.
- (84) Ibidem idem.
- (85) Zmijewska, 1970, p.34.
- (86) Ibidem idem. Janssens (1935; p.14) nos dice que artistas, viajeros e historiadores aportaron desde el siglo XVII, en sus escritos, algunos juicios de valor con ocasión de la descripción de obras artísticas, sin que a los autores se les ocurriera nunca ofrecer al lector las impresiones personales que hubieran sentido frente a la obra.
- (87) Cf. Fontaine, 1903, p.216.
- (88) Bukdahl, 1982, p.219 y Zmijewska, 1970, p.117.
- (89) Bukdahl, 1982, p.19 y Fontaine, 1903, p.211.
- (90) El ejercicio se realizaba el primer sábado de cada mes; dos temas eran discutidos con mucha frecuencia: la importancia del color y la verdad histórica en pintura. Fontaine, 1903, p.210-11.
- (91) El estudioso de la lengua, Brunot (1931, p.152), reconoce un gran mérito a Roger de Piles: "Doué d'un sentiment très vif et très sûr des choses de l'art, et en même temps d'un grand talent littéraire, il a réussi à créer, pour le genre dans lequel il écrivait, une forme à peu près achevée." "Il parle art en artiste" (Brunot, 1931, p.153). Su estilo es caracterizado (Brunot, 1931, p.154) como el de "une langue technique et pourtant élégante".

(92) Fontaine, 1903, p.219. Respecto de dicha polémica, vid. también Bukdahl, 1982, p.19-20.

(93) Bukdahl, 1982, p.316-317. Vid. también *supra* nota nº7.

(94) Fontaine, 1903, p.220.

(95) Zmijewska, 1970, p.118.

(96) Zmijewska, 1970, p.15-18.

(97) Bukdahl, 1982, p.14.

(98) Zmijewska, 1970, p.33.

(99) *Ibidem*, *idem*.

(100) Bukdahl, 1982, p.275.

(101) Brunot, 1931, p.158.

(102) Bukdahl, 1982, p.263.

(103) Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, t. V, libro III, p.188.

(104) Clément de Ris, 1853, p.206. El autor precisa que basta con comparar los salones de Diderot con aquella producción para apreciar con toda justeza el mérito del filósofo.

(105) Philippe Burty, 1877, p.375.

(106) André Ferran, 1933, p.7.

(107) Castex, 1958, tomo I, p.2.

0.5.2. Notas al capítulo 0.2.

(1) Debe consignarse aquí la valiosa ayuda que supone el artículo de Geneviève Faschoud y Philippe Junod (1975; pág. 335). Presenta un inventario ordenado cronológicamente de las publicaciones que han estudiado o comentado la estética de Diderot hasta 1973.

(2) Cit. por Sainte-Beuve, "Diderot", in *Causeries du Lundi*, pág. 234.

(3) "Qui n'a pas entendu Diderot <...> ne connoît pas l'empire de l'élocution ni la force entraînant de enthousiasme", nos dice Sébastien Mercier en un curioso libro que retrata el París de la segunda mitad del siglo XVIII, tratando lo mismo del arte que de la calidad del pan que se hacía por entonces. *Tableau de Paris, nouvelle édition, corrigée et augmentée; Amsterdam, 1783, tomo XI, pág. 109.*

(4) Correspondance entre Goethe et Schiller, pág. 70.

(5) Ibidem, pág. 74.

(6) Existe una reproducción de la publicación, que vio la luz en 1799: L'Essai sur la Peinture de Diderot, par Goethe, 1969, págs. 287-304.

(7) Bougot (1877; pág. 322) quiso ver en Diderot al creador de la filosofía del arte. No va descaminado cuando nos muestra una filosofía poco dirigida a las bellas artes, más ocupada, sobre todo en el XVIII, en quehaceres de tipo religioso o político (Ibidem, pág. 247).

(8) Aludimos básicamente a sus obras *La formation des idées esthétiques de Diderot*, 1973, y *Diderot, poète de l'énergie*, 1984. Poca atención, no obstante, presta Chouillet a los Salones. En un libro de unas seiscientas páginas, sólo unas cuarenta tratan de ellos. Tampoco pretende dar una idea global, pues no estudia las obras consideradas como la cima de esta experiencia crítica. Su estudio concluye en el año 1763: "ultime étape de cette longue recherche <qui> figure déjà l'époque des plus grandes oeuvres, où l'esthétique, cessant de faire l'objet d'une méditation séparée, s'accomplira et s'abolira au sein du texte qui la crée" (1973; pág. 602).

(9) Asseline, 1866, pág. 28.

(10) Clément de Ris, in *L'Artiste*, IX, 1853, pág. 34.

(11) Sainte-Beuve, 1852, pág. 234.

(12) Clément de Ris, 1853, pág. 34.

(13) Sainte-Beuve, 1852, pág. 237.

(14) Clément de Ris, 1853, pág. 34.

(15) Sainte-Beuve, 1852, pág. 239.

(16) Albert Dauzat, 1947, pág. 349.

(17) Cfr., por ejemplo, Reinach, 1894, pág. 105: "Diderot n'a point inventé de toutes pièces la critique d'art <...> ce qu'a fait Diderot, après quelques tâtonnements, c'est d'abord de fondre dans un genre nouveau deux éléments jusqu'alors étrangers l'un à l'autre: une critique qui n'avait pas su encore s'élever au-dessus d'une simple besogne

d'informateur, une esthétique qui n'avait pas daigné encore descendre du ciel nuageux des métaphysiciens".

(18) Burty, 1877, pág. 379.

(19) Sainte-Beuve, cit. por Seznec, 1967, pág. 14.

(20) Sainte-Beuve, 1852, pág. 233.

(21) Cfr. Barbey d'Aurevilly, 1880, pág. 207: "il avait l'étoffe <d'un critique> mais rarement il en eut l'emploi".

(22) Se ha revisado el moralismo que Diderot manifestó frente a los cuadros de Greuze. Lemoine, a principios de siglo (1929; pág. 683), hablaba de Diderot como del "premier démolisseur de la Bastille académique". Hoy se sabe que los dos hombres -Diderot y Greuze- no hacían sino luchar contra la moral establecida y representada por Boucher. Moralismo, pues, que desembocaba en crítica política. Cfr. Arasse, 1970, pág. IX.

(23) Brunetière, 1882, pág. 459.

(24) "Si sa critique est si littéraire, c'est que la peinture de son temps est bien littéraire aussi". Faguet, 1890, pág. 316.

(25) Cfr. en particular el capítulo 4 de la segunda parte, titulado "Le critique d'art". Ducros, 1894.

(26) Lemoine, 1929, pág. 679-683.

(27) Pierre, J., enero de 1952, págs. 81-90, y marzo de 1953, págs. 80-86.

(28) El Salon de 1759 se publicó en la revista L'artiste, el 9 de marzo de 1845.

(29) Cfr. Bukdahl, 1980, pág. 18.

(30) La Chronique, revista universal, 1844. Tomo V, págs. 100; 163; 231-35; 289-294. Este diálogo imaginado entre Diderot y un crítico dista mucho de tener la vivacidad y el interés de los auténticos Salones.

(31) Bukdahl, 1980, pág. 18.

(32) Ha sido publicado en una edición a cargo de Anne-Marie Chouillet "L'Année Diderot, bilan publié par la Société Française d'Etudes du XVIIIe siècle". Quizás podamos, también, poner a cuenta del bicentenario la creación en Langres, el 25 de octubre de 1985, de la "Société Diderot", cuyo presidente es Jacques Chouillet.

(33) Coloquio Internacional Diderot, 1984 (4-11 julio), pág. 5.

(34) Cfr. Seznec, 1960, pág. 354: "sa critique d'art ne se réduit pas à ce bavardage littéraire et sentimental qu'on lui a trop souvent, et trop légèrement reproché. Il s'était préparé à la tâche. Il avait lu, il avait vu <...>". Cfr. igualmente Vernière, 1968, pág. 17; Bukdahl, 1980, pág. 416; Thomas, 1938, pág. 119.

(35) Numerosos cuadros que se creían perdidos han sido localizados e identificados por Seznec, Adhémar, Vernière y Bukdahl, gracias a las detalladas descripciones de Diderot. Los Salones constituyen, sin duda, la mejor y más variada documentación de que disponen los historiadores para el arte francés del siglo XVIII. Cfr. Vernière, 1968, pág. 17.

(36) Nutridos de abundantes y complejas notas aclaratorias sobre la localización de tal pintura, más a menudo pretenden dichos artículos desentrañar las influencias de un pintor a otro, o la datación exacta del esbozo que Diderot tuvo ante sus ojos. Cfr., por ejemplo, los artículos de Seznec, "Diderot et Phryné"; "Diderot et les plagiat de M. Pierre", o bien "Trois mauvais tableaux pour le roi de Pologne".

(37) Cfr. Vernière, 1956, o Bukdahl, 1983. Ver, sobre todo, la Tesis de Bukdahl, 1982.

(38) La investigadora Bukdahl establece en su obra Diderot est-il l'auteur du "Salon" de 1771?, la paternidad de Diderot sólo para los paréntesis que ofrece dicho Salón, sin poder identificar quién es el autor de lo que es el texto en sí mismo. Sugiere, sin embargo, que podría ser un colaborador suyo, un colaborador de la Correspondance Littéraire. Realiza estas afirmaciones después de trabajar sobre tres tipos de confrontaciones: el Salon de 1771 con los otros Salones de Diderot, con otros escritos de Diderot del mismo año y, por último, con otros escritos de crítica de arte de 1771. El historiador de arte Vernière no se pronuncia; quizás sería mejor decir que no se plantea el problema. En su introducción al Salon de 1771, en las Obras estéticas de Diderot, publicadas en Garnier, nos comenta: "délaissant toute rhétorique, Diderot se borne à des notations sèches, d'une extraordinaire brutalité, d'un modernisme stylistique qui fait pâlir les recherches affectées des Goncourt".

Según Roger Lewinter, ni el texto ni los paréntesis son de Diderot, sino un "collage" hecho por él mismo de lo que son dos estilos y opiniones irreconciliables sobre la pintura de aquel año: evolución lógica del crítico que se había percatado, en 1769, de las contradicciones de su propio juicio. Cfr. su introducción a Diderot, 1972, pág. 20.

(39) Cfr. su Tesis sobre Diderot, 1980; en particular, el capítulo 2.

(40) Cfr., a título de ejemplo, los artículos de Gita May, 1956; de Corrado Rosso, "Diderot et Rembrandt: une occasion perdue", in AA.VV., 1986; de René Démoris, "Diderot et Chardin: la voie du Silence", in AA.VV., 1986.

(41) Es, por ejemplo, el caso de los artículos, entre otros muchos, de Philippe Junod, "Poétique des Ruines et perception du temps: Diderot et Hubert Robert", in DIDEROT, coloquio internacional de julio de 1984; de Albert Nahon, "Le comique de Diderot dans les Salons", de Jacques Proust, 1961. Pero no vemos el interés de reproducir aquí lo que una lectura detenida de la bibliografía presentada en esta tesis pueda aportar.

(42) Cfr. la introducción de Roger Lewinter al Salon de 1763 en Diderot, 1972, pág. 389.

(43) Cfr., en general, todo su artículo de 1984.

(44) Chouillet, 1984 (a); pág. 249.

(45) Renaud, 1982, pág. 151.

(46) Cfr. el primitivo artículo de Cartwright, de 1967, que da posteriormente lugar a la obra "Diderot, critique d'art et le problème de l'expression", 1969 (b). Tenemos también noticia de la tesis no publicada, realizada en este sentido en 1974: The persistent image. A study of the place of art criticism in the development of Diderot's writings, with particular reference to his technics of fictional narrative. Tesis universitaria de Exeter, 1973/1974.

(47) Cfr. el artículo de Francisco Lafarga, "El año Diderot en España", in AA.VV., 1987, págs. 189-197. Es una buena recensión de todos los coloquios, conferencias, publicaciones y demás actos habidos en España con ocasión de la efemérides.

(48) "Les Salons: Diderot critique d'art, novateur et prophète", in AA.VV., 1987, págs. 105-119.

(49) "Réflexions sur l'esthétique de Diderot", in AA.VV., 1987, págs. 95-104.

(50) "Des Salons à Jacques le fataliste: l'itinéraire d'une recherche", in AA.VV., 1984, págs. 93-108.

(51) Cfr. su artículo "Del tema al sistema de lo bello en Diderot", in Barcarola, nº 18, págs. 185-211.

(52) Cfr. las notas de Claude Pichois en Baudelaire, 1976, t. II, p.1394.

(53) Mon Coeur mis à nu XXXVIII. Baudelaire, 1975, tomo I, pág. 701; Ibidem, tomo II, pág. 624: "Très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées, n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que le monde pourrait finir impavidum ferient avant que je devienne iconoclaste".

(54) Nos han quedado muchos testimonios de esa relación que mantuvo Baudelaire con el arte. De muy pequeño, fueron los paseos por el jardín

del Luxemburgo, llevado de la mano de su padre, deteniéndose ante cada estatua (Jean Adhémar, 1979, págs. 125 y 129). Más tarde, será el museo del Louvre. Ernest Praron nos cuenta: "Je l'ai suivi quelquefois au Louvre, devant lequel il passait rarement sans entrer <...> il entrait pour deux ou trois tableaux et s'en allait", citado por André Ferran, 1933, pág. 104. Y no olvidemos el proyecto de Honfleur: "classement de gravures, deux jours". Adhémar, 1958, pág. 114.

(55) "L'art était pour Baudelaire un destin", según Claude Pichois (in Baudelaire, 1976, t.II, pág. 1252). Es ésta también la opinión de François Fosca (1960, pág. 170), quien resalta la condición de artistas de los testigos del acta de nacimiento de Baudelaire: fueron Claude Ramey, escultor, miembro del Instituto, y Jean Naigeon, pintor, conservador del Museo del Luxemburgo.

(56) Claude Roy, 1961, pág. 256.

(57) Cfr. Lemaitre, 1962, pág. XXI.

(58) El éxito real no debió ser tal, pues Moss (1973; pág. 55) explica así el intento de suicidio de Baudelaire el 30 de junio de 1845: "nous pensons que l'insuccès de la plaquette - que le silence de Delacroix - fut une cause déterminante de sa décision: orgueil blessé, espoir déçu, crainte de ne jamais pouvoir vivre de son travail d'écrivain, de ne jamais parvenir à étonner les siens, horreur de la perspective de ne plus pouvoir publier à compte d'auteur, de devoir solliciter les uns et les autres".

(59) El 27 de mayo de 1845, en la revista Le Corsaire-Satan, Champfleury escribe, en una nota anónima: "Ce petit volume est une curiosité, une excentricité, une vérité. M. Baudelaire-Dufay est hardi comme Diderot <...> Ce petit livre est un spirituel lever de rideau...", citado por André Ferran, 1933, págs. 134-35. El 20 de julio, en La Silhouette, Vitu Auguste, también amigo del poeta, escribe: "Il possède des allures franches, naïves, la bonhomie cruelle de Diderot dont il a certainement étudié l'œuvre critique", citado por Henri Lemaitre, 1962, págs. III y IV. Cfr. igualmente la opinión de Philippe de Chennevières, amigo de la primera época, respecto de Baudelaire y Champfleury: "Ils parlent de l'art moderne et je ne sens pas en eux du moins les bévues pédantes et effrontées d'une crasse ignorance qui veut s'imposer comme érudition", citado por Abe, 1969, pág.

(60) Kanters, 1961, p.191.

(61) Hérain, 1943, p.65.

(62) Claude Pichois (Baudelaire, 1976, t.II, p.804) le califica exactamente de "orfèvre des strophes bien équilibrées et des formes exactes".

(63) Baudelaire sería un "Boileau hystérique" según un crítico llamado Alcide Dusolier; citado por Claude Pichois (Baudelaire, 1975, t.I, p.804)

quien opina, de hecho, que tal afirmación resulta ser "un hommage éclatant", aunque involuntario.

(64) Según Claude Pichois, en el catálogo Baudelaire confeccionado con ocasión de la exposición realizada en 1968 en el "Petit Palais"; p.XIV: "Prose aussi majestueuse que celle de Bossuet, poésie où les dissonances modernes ébranlent des strophes à la Malherbe".

(65) Ritchie, 1979, p.190.

(66) Cfr. en especial Octavio Paz (1968, p.11), Jean Starobinski (1968, p.16 y 20) y Claude Roy (1961, p.258). Fermigier, por su parte (in AA.VV, 1968b), rechaza tal expresión de "critique poétique" que se suele aplicar a Baudelaire, por entender que se la puede emparentar con la crítica, pésima a su entender, realizada por poetas a principios del siglo XX.

(67) Cfr. las notas de Pichois en Baudelaire, 1976, t.II, p.1259.

(68) Las voces disonantes son escasas, pero tan exageradas que merecen la pena ser citadas. Ranc (1869, p.196), en un modelo de incomprensión, comenta: "Il s'entendait peu aux choses de la peinture, et il aimait mieux affirmer qu'analyser, discuter et conclure après avoir raisonné. Je crois même volontiers que Baudelaire n'aimait pas la peinture et peut-être qu'interrogés là-dessus ses amis en conviendraient". Cfr. igualmente Ranc, 1869, p.201. Rebeyrol (1949, p.722) habla también en términos muy duros: "Il n'a rien compris à la révolution picturale qui s'accomplissait sous ses yeux". Hérain (1943, p.87): "L'œuvre de Baudelaire est dépourvu <d'esprit de justice>. Elle est la fille d'un orgueilleux maladif, nerveux et hypersensible, qui, toutes les fois qu'il n'est pas l'écho exagéré de Delacroix, émet des aphorismes ou des idées d'une originalité souvent enfantine." Cfr. también Hérain, 1943, p.65.

(69) René Huyghe, 1961, p.207.

(70) Drost, 1957, p.321.

(71) François Fosca, 1960, p.187.

(72) Hauteceur, 1963, p.94.

(73) Fosca, 1960, p.195.

(74) Venturi, 1968, p.233.

(75) Cfr. los artículos de Schneider y Starobinski in AA.VV, 1968(b), págs. 4 y 16 respectivamente.

(76) Las diferentes ponencias han sido recogidas en un número especial de la revista Preuves (AA.VV, 1968(b), nº207). Cfr. en especial las notas de introducción de Schneider en dicha revista (p.3): "... le

phénomène du Présent est l'une des découvertes majeures de Baudelaire, et (...) c'est à propos d'art qu'il en prit véritablement conscience."

(77) Georges Poulet (1968, p.232). Si el proceder crítico de Baudelaire se asemeja al de los críticos temáticos, según Poulet, es porque su ejercicio se inicia siempre, al igual que en el caso de Béguin, Starobinski o Jean-Pierre Richard, por "un acte d'identification". Cfr. igualmente Poulet, 1967.

(78) in Baudelaire, 1976, t.II, p.1251.

(79) Cfr. el catálogo Baudelaire de la exposición que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de París en 1957.

(80) Generalmente cortos, quieren dar una idea de conjunto de la actividad crítica de Baudelaire, adoptando, las más de las veces, un claro enfoque pedagógico. Cuando la revista lo permite, algunas reproducciones - a menudo de los cuadros más conocidos - acompañan el texto. Esquemáticos y superficiales, tales artículos de vulgarización, aunque bien escritos, ofrecen una idea global poco matizada. Cfr. por ejemplo, Berence, 1957; Cain, 1958; Deguy, 1967; Florenne, 1971.

(81) El querer situar los escritos de Baudelaire en su contexto lleva a Kelley y a Ferran a dedicar, en sus respectivas introducciones, el primero unas 60 págs. (de un total de 114) y el segundo unas 100 (de un total de 140) al estudio del momento pictórico.

(82) No debe olvidarse que fue el propio Baudelaire quien inició, en cierto modo, la comparación de su obra con la de Diderot. Nada más terminar el Salon de 1845 escribió a Champfleury sugiriéndole: "Si vous voulez me faire plaisir, faites quelques lignes sérieuses et parlez des Salons de Diderot". Citado por Lemaitre, 1962, p.III. Cfr. supra nuestra nota nº59. Para una aproximación al tema, vid. Brugmans, 1938; Pommier, 1945, en especial el capítulo XVII; y Gita May, 1957.

(83) Gilman, 1939; Pommier, 1945, el capítulo XVIII; Castex, 1958, p.38-42; Lemaitre, 1962, págs. V-VIII; Cfr. igualmente Abe, 1972, aunque éste sea un artículo más dedicado a Stendhal que a Baudelaire.

(84) Citado por Ferran, 1933, p.105. No opina así Armand Moss (1973, p.55) quien prefiere pensar que fue el encuentro con Delacroix lo que llevó a Baudelaire a pensar que su Salón no valía mucho.

(85) Pommier, 1945, p.254. Establece también coincidencias de tipo teórico que dan lugar a metáforas parecidas (Pommier, 1945, p.270-80).

(86) Todo el libro de Gita May (1973) es un paralelismo, muy sugestivo, entre ambas críticas.

(87) Para las influencias debidas a Heine, vid. Ferran, 1933, p.105-107. Pichois ha establecido, por su parte (1958 (a), p.326-333), la influencia de Théophile Silvestre en la estrofa del poema Les Phares,

dedicada a Delacroix. Respecto de la influencia que pudo ejercer Balzac, Cfr. Gilman, 1971, p.52-53 y Jullian, 1970, p.159-161.

(88) Lemaitre (1962, p.V) piensa que "Baudelaire ne reçoit guère de Diderot que ce qui déjà lui ressemble...". Kelley insiste, por su parte, en su introducción al Salon de 1846, en el hecho de que el poeta pudo haber estado atento a su alrededor y desgranar todos los elementos que necesitaba para elaborar su texto, sin que por ello dicho Salón pierda nada de su valor y originalidad.

(89) Para René Huygues (1955, p.6) Baudelaire no es más que el discípulo de Delacroix. Según Fosca (1960, p.179), las ideas manifestadas por el poeta tienen que ser las de Delacroix, porque son el fruto de una larga experiencia, la de un hombre que es del oficio. Cfr. igualmente Jullian, 1953, p.316-17; Hérain, 1943, p.72; Kelley, 1975, p.VIII. Éste último tiene tendencia a minimizar tales influencias entre otras razones porque no se disponen de pruebas escritas (lagunas en el diario de Delacroix entre 1832 y 1847, período capital para establecer una comparación), en parte también, porque no se observa una ruptura ideológica entre el texto de 1845 y el de 1846.

(90) Aquí también tiene Baudelaire su parte de responsabilidad por haber exagerado el carácter amistoso de la relación que le unió con Delacroix. La bibliografía sobre este punto es muy amplia, por lo que damos sólo algunos jalones esenciales:

Jullian, 1953: establece ya el carácter desigual de esa relación y el porqué Baudelaire no podía resultarle atractivo a Delacroix. La deuda del poeta respecto del pintor sería total, ideológicamente, y la originalidad del crítico se limitaría a la forma que adopta en su texto.

Huygues, 1955: es un artículo orientado a estudiar la evolución de la estética desde el siglo XIX y el paso del concepto de imitación al de "sugestión". En la formulación de esa nueva estética, Delacroix se lleva todos los méritos.

Harner, 1956: teoría que pretende dejar intacta la originalidad de Baudelaire, afirmando que todo había sido intuitivo y descubierto por el poeta a pesar de lo que él mismo pretende decir.

Gendreau y Pichois, 1957, establecen que Baudelaire ha sido presentado a Delacroix por Prosper Richomme.

Huygues, 1961: aporta un matiz respecto de la estética de los dos grandes hombres; si Huygues ve en ellos la evolución de una misma curva, en Delacroix tiene un carácter ascendente - la vehemencia romántica - que ya no existe en Baudelaire.

Austin, 1968: insiste en las diferencias entre uno y otro, haciendo de Delacroix un hombre que pertenece irremediabilmente al pasado, mientras Baudelaire sigue siendo nuestro contemporáneo.

Armand Moss, 1973: consigue establecer que el primer encuentro, entre los dos hombres, pudo tener lugar entre enero de 1846 y junio del mismo año.

Philippe Berthier, 1980: pretende describir las zonas de influencias mutuas y recíprocas por esa "matrice sémantique unique" que existe en literatura y pintura.

(91) Cfr. al respecto Rebeyrol, 1949: presenta a un Baudelaire encerrado en su sistema estético e incapaz de comprender lo que no fuera Delacroix, aunque sí de intuir otros genios.

Lecaye, 1968: toma la defensa de este Baudelaire tan a menudo acusado de incomprensión respecto del pintor Manet. Estudia cronológicamente la relación que mantuvieron los dos hombres para demostrar el afecto y la admiración de Baudelaire por Manet.

Cfr. igualmente Georgel, 1975, p.68-69.

(92) Fermigier, 1968, p.29.

(93) Respecto de la influencia que pudo ejercer Goya sobre Baudelaire, cfr. Gilman, 1936. Prévost, 1943, estudia la presencia de Goya en la obra poética. Guinard, en su artículo de 1967, recoge básicamente las obras que se expusieron en el museo español en París del siglo XIX y el impacto que tuvieron en los contemporáneos de Baudelaire.

(94) Kelley, en particular en su artículo de 1969, utiliza esta dedicatoria para demostrar la gran coherencia ideológica y estética del Baudelaire de 1846, deseoso de volver a encontrar la unidad perdida. Becq, 1977, insiste en la necesidad de estudiar más profundamente dicho texto. Quiere ver en esa dedicatoria, y en la actitud de Baudelaire - a la vez irónica y entusiasmada - un paralelismo con la escisión social entre poder cultural y poder económico. Cfr. también el artículo de Démoris, 1969, quien ve, al igual que Becq, un paralelismo entre la dualidad de la estructura estética de Baudelaire y la dualidad de la estructura socio-política.

(95) Cfr. el artículo de 1957 en el que Drost, a modo de conclusión, estudia el "mecanismo" de los poemas baudelairianos: un momento inicial muy descriptivo y muy cercano a la obra plástica para distanciarse luego, progresivamente. El cuadro es "un tremplin pour entrer dans le monde irrationnel des rêves".

(96) Paul Alexis dejó escrito, en su biografía sobre Zola, que el novelista había redactado un Salón en 1867, encargado por Edouard Grenier, el director del nuevo periódico La Situation. Dicho texto permaneció en paradero desconocido hasta las fructíferas investigaciones de F.W.J. Hemmings y su publicación en 1959 de los Salones. Cf. F.W.J. Hemmings, 1959, p.19-20.

(97) Zola, 1970(a), p.372.

(98) Cf. J.-P. Bouillon, 1974, p.321.

(99) El único trabajo de que disponemos data de 1923 y sólo considera las teorías literarias del autor, reservando dos páginas según los comentarios de la bibliografía comentada de F.W.J. Hemmings (1959) al crítico de arte que fue Zola. Se trata del libro de F. Doucet L'Esthétique de Zola et son application à la critique, Paris, Nizet et Bastard, 1923.

(100) Cfr. los dos interesantes estudios de Joy Newton de 1967.

(101) Cf. Paul Alexis, 1882, p.76.

(102) Un periodista escribió: "Les romans de Diderot sont des écoles de prostitution: il est le père de cette école stercolaire dont M. Zola est le chef aujourd'hui et dont les productions sont à la fois la honte de la République des Lettres et des Lettres de la République". Citado por René Pomeau en su alocución en el Coloquio Internacional Diderot, 1984, p.22.

(103) Cf. el prefacio al Catálogo de la exposición organizada con motivo del cincuentenario de la muerte de Zola. p. V.

(104) Según Besson (Zola, 1970b, t.XII, p.773) no han desaparecido todas las prevenciones respecto del autor. Observa que es el único escritor del siglo XIX que no aparece nunca inscrito en el programa de licenciatura de la Sorbona - con excepción del año 1952 con ocasión del cincuentenario de su muerte - y que ningún instituto de París o de provincia lleva su nombre.

(105) Citado por Claude Besson en su introducción a las obras de crítica de arte (Zola, 1970b, t.XII, p.774).

(106) Para mayor información leer F.W.J. Hemmings, 1959, p.28-30.

(107) Cf. al respecto la tesis doctoral publicada de Patrick Brady "L'Oeuvre" de Zola. Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef. Genève, Droz, 1967. En un comentario sobre este trabajo, Pierre Laubriet (1968, p.398) menciona que lo más autobiográfico de la novela, según Brady, se condensa en las tres cenas que Sandoz - el personaje que encarna a Zola - ofrece a sus amigos en su casa.

(108) Cfr. supra nota nº107.

(109) Carta escrita a Von Santen Lolff el 6 de julio de 1885.

(110) Paul Alexis, 1882, p.93.

(111) Sobre la relación de los tres amigos leer Paul Alexis, 1882, p.27-36.

(112) Cfr. Bruno Foucart en la introducción a la novela L'Oeuvre de Zola en las Ediciones Gallimard, Colección Folio, 1983, p.9.

(113) Los puntos conflictivos son el personaje del pintor Claude Lantier - los investigadores no se ponen de acuerdo sobre la identidad del pintor que sirvió de modelo a Zola, viendo en él tanto a Manet como a Cézanne - y los diferentes cuadros de los que habla y describe el autor. Ver un buen resumen de las distintas interpretaciones a que dieron lugar las pinturas en el artículo de Patrick Brady, 1961 (a); cfr. en especial las páginas 96-98. El autor señala que la mayor parte

de las descripciones son demasiado esquemáticas por lo que las distintas reconstituciones pecan todas de arbitrariedad. Propone, no obstante, al final de su artículo dos pinturas de Cézanne para explicar el cuadro *Plein-Air* sobre el que más conjeturas se han hecho.

(114) Cfr. Jean y Hélène Adhémar, 1969, p.53.

(115) Cfr. la introducción de Gaëtan Picon a "*Documents littéraires*" en Zola, 1970(b), t. XII, p.271.

(116) Cfr. Georges Besson, in Zola, 1970(b), t. XII, p.778.

(117) Sobre los balbuceos de esa hermandad, cfr. Hauteceur, 1963, págs.3-10; vid. igualmente André Richard, 1980, págs.7-10; 27-31; 43-46; 53-55 y pág. 89.

(118) Si bien es cierto que hubo atracción entre estas artes desde los tiempos más remotos, los investigadores, no obstante, no dudan en considerar el siglo XIX como un hito, y muy particularmente el período comprendido entre la monarquía de julio y el final del II Imperio. Cfr. Hauteceur, 1963, p.94; Ritchie, 1979, p.6.

(119) Para una aproximación a esta temática, vid. Souriau, 1947; Hauteceur, 1963; AA.VV., 1980 y Marcelin Pleyne, 1977. Este último libro difiere no obstante de los demás textos citados. En él, la meta se ha desplazado: no es ya un mejor conocimiento de la literatura o la pintura, lo que interesa a su autor. El libro *Art et Littérature*, con unas páginas introductoras tituladas A.L., es decir "*à elle*", pretende ser un espacio de creación y de juego para ir a la búsqueda de un nuevo vocabulario, de un nuevo lenguaje más acorde con este final de siglo XX.

(120) Gwynn (1976, p.50-51) pone de relieve el consiguiente estado de confusión que deriva de esta situación en la que sólo Lessing y Diderot, en el siglo XVIII, supieron poner algo de orden. Estado de confusión que el autor relaciona con un defecto, una insuficiencia del lenguaje crítico para con la pintura.

(121) Apuntaremos aquí algunos temas, más propiamente sugeridos que tratados por esta investigación: en primer lugar merece señalarse las semejanzas observadas en la técnica empleada por unos y otros. Hauteceur (1963, p.118) sugiere por ejemplo la comparación entre las series descriptivas de Edmond de Goncourt y las series de Cézanne, dedicadas a las catedrales y los almiarés. Apunta igualmente una correspondencia observada entre los términos extraños y pintorescos de la descripción del Meschacebé y los colores puros, los verdes bermellón y los verdes veronenses de Delacroix. (Hauteceur, 1963, p.53). Esta orientación de la investigación que estudia técnicas y correspondencias formales suele dar lugar a artículos cortos y precisos, aplicados a obras determinadas; cfr. por ejemplo los artículos de Joy Newton respecto de las técnicas impresionistas de Emile Zola. La segunda rama de esta investigación se plantea problemas de tipo más genérico. Reflexiona, por ejemplo, sobre la profusión de novelas que el siglo XIX

elige afincarse en el mundo del arte y la influencia que pudo tener dicho interés por parte de los literatos. ¿En qué medida los Frenhofer y los Claude han enriquecido la manera de mirar, de componer o describir de los escritores? En tercer lugar, podríamos apuntar el hecho de que algunas páginas han sido calificadas de verdaderos cuadros por la crítica. ¿Qué tipo de "museo" resultaría del acercamiento de dichas páginas?

(122) Bassy (1973, p.7) sugiere, por ejemplo, la creación de una nueva ciencia. Un lugar privilegiado, el libro ilustrado - "animal spirituel, à deux âmes, en un seul corps", nos dice - y una meta, estudiar las relaciones que se establecen entre la imagen y el texto, se unen en su artículo a todo un arsenal metodológico para dar las pautas iniciadoras. Bouillon (in AA.VV, 1980, p.881) apunta, en este sentido, hacia la búsqueda de "un troisième lieu, ou d'un troisième objet, "intermédiaire", au-delà ou en deçà des deux autres".

(123) A lo largo del siglo XVIII, los pintores, asustados viendo la progresiva invasión de profanos en un campo hasta entonces de su exclusivo dominio, reivindicaron el derecho, apoyándose en criterios técnicos, a ser jueces exclusivos, los únicos capacitados para juzgar de lo bello. Dió lugar a una fuerte polémica por intentar convertir la crítica de arte en algo así como un coto privado.

(124) Debemos señalar la ausencia, a nuestro conocimiento, de cualquier tipo de antología. Por no existir, ni siquiera existen, a disposición de los lectores, algunos de los textos básicos de los llamados críticos profesionales, Thoré o Castagnary por ejemplo. Pretender la lectura de sus Salones significa ir en busca de ellos en las revistas y los periódicos que los publicaron en su momento.

(125) Zmijewska (1970) y Fosca (1960) prefieren comentar las obras de un gran número de críticos; Castex (1958), al contrario, se limita al estudio detallado de cuatro críticos de arte: en el primer tomo, el investigador trata sólo de Baudelaire, en el segundo de Taine, Fromentin y los hermanos Goncourt.

(126) La obra de André Richard (1980) adopta una organización interna diferente. Las distintas orientaciones que puede tomar la crítica de arte - descriptiva, canónica, ideológica, subjetiva... - son las grandes líneas que forman la arquitectura de su libro.

(127) Hadjinicolaou (1977, p.9) apunta las reticencias de ese mundo conservador que es el de la historia del arte.

(128) Ferdinand Brunot, 1931, p.161.

0.5.3. Notas al capítulo 0.3. y a las conclusiones.

(1) Wellek y Warren, 1971, p.320. Cf. igualmente G. Genette, 1979, p.7 y p.9-11. Para conocer lo esencial de la teoría de los griegos, de Platón y Aristóteles, cf. la glosa de Genette, 1979, p.14-28.

(2) Los siglos XVII y XVIII identifican algunas subdivisiones, pero no controvierten básicamente los géneros clásicos. Boileau no aporta definiciones nuevas, ni métodos para diferenciar los géneros (Wellek & Warren, 1971, p.323 y 324).

(3) Sólo la obra teórica de Lessing, según Todorov (1987, p.27; p.36-37 y p.39-40), representa "un moment privilégié de l'histoire de l'esthétique". Para Lessing, el sistema de los géneros no es algo "cerrado" y establecido de una vez por todas; cada gran obra puede ser portadora de una forma que le es propia, en definitiva de su género. Será más tarde el pensamiento de Benedetto Croce el que rechaza la noción de género y, más aún, el aspecto normativo que ha podido tener a lo largo de los siglos: "Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre...". Citado por Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", in AA.VV, 1986, p.41. Pero, como acertadamente observa Todorov, el hecho de que los autores subviertan los géneros, a la hora de escribir, no desacredita su estudio, pues ellos mismos parten de un determinado género, aunque sea para modificarlo; de la misma forma, los lectores leen en función del conocimiento que tienen de ese mismo género (Todorov, 1978, p.45 y 51).

(4) El libro de Brunetière L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature pudo suponer un nuevo impulso a la especulación, pero su teoría "quasi-biologique", influida por el evolucionismo de Darwin, según Wellek & Warren (1971, p.332) no hizo avanzar nuestros conocimientos en tal terreno.

(5) Nos referimos naturalmente a la conocida influencia ejercida sobre los trabajos de Greimas y, en general, sobre el análisis estructural y la semántica. Un buen resumen de dichas influencias posteriores se encuentra en el artículo de E. Mélétski, "L'étude structurale et typologique du conte", in Vladimir Propp, 1965, p.202 y passim.

(6) Wellek & Warren, 1971, p.328-329.

(7) Philippe Lejeune, 1975, p.322. Ello no impide al investigador sobre el discurso autobiográfico reconocer que las descripciones universitarias, necesarias por otra parte, son, no obstante, de carácter reduccionista (1975; p.321).

(8) Cfr. Yves Chevrel, La Littérature comparée. Colección Que sais-je? París, P.U.F., 1989. p.4.

(9) Todos los libros de introducción a la literatura comparada dedican uno de sus capítulos a tal problemática. Cf. por ejemplo el artículo de Jean-Louis Backès "Poétique comparée" in Précis de Litterature Comparée, bajo la dirección de Pierre Brunel e Yves Chevrel, París, 1989, P.U.F. o el capítulo VII, "Poétique", in Qu'est-ce que la littérature comparée? París, Armand Colin, 1983; cf. también Guillén, 1985, su capítulo "Los géneros: genología" p.141-182.

(10) "Un discours - nos dice Todorov (1978; p.48; cf. también las págs. 47-60) - n'est pas fait de phrases, mais de phrases énoncées, ou, plus brièvement, d'énoncés. Or l'interprétation de l'énoncé est déterminée, d'une part, par la phrase qu'on énonce; et d'autre part, par son énonciation même. Cette énonciation inclut un locuteur qui énonce, un allocataire à qui on s'adresse, un temps et un lieu, un discours qui précède et qui suit; en bref, un contexte d'énonciation. En d'autres termes encore, un discours est toujours et nécessairement un acte de parole." El subrayado nos pertenece. .

(11) Jakobson, 1977, p.56.

(12) Cf. Wellek & Warren, 1971, p.320 y Genette, 1979, p.66.

(13) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.156. Philippe Lejeune incidió también en este sentido en su libro Le Pacte autobiographique (1975, p.18), al tomar en consideración, en su cuadro-resumen de las diferentes modalidades de autobiografía, las distintas personas gramaticales que aparecen empleadas de manera privilegiada.

(14) Todorov, 1978, p.50.

(15) Wellek & Warren, 1971, p.320; Todorov, 1978, p.33 y Genette, 1979, p.68-76.

(16) Lejeune, 1975, p.8

(17) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.170.

(18) Nos referimos, naturalmente, a su libro Les formes simples, orientado a identificar las diferentes modalidades, mínimas y primarias, que entran en la composición de todos los géneros.

(19) Citado por Todorov, 1978, p.40. Tales géneros, que Jakobson (1977, p.83) denomina "géneros de transición", revisten para el lingüista un interés mayor, porque suelen ser portadores de elementos y formas, en ciernes, que sólo más tarde emergen en la literatura y en los géneros consagrados.

(20) Emile Benveniste, 1974, p.82.

(21) Cfr. las tres páginas que Kerbrat-Orecchioni dedica, al inicio de su libro (1980; p.28-30), a las ambivalencias semánticas de la palabra "enunciación".

(22) Nos referimos a los estudios de Jakobson (1963, p.176-181) y a los de Benveniste (1966, p.223-266).

(23) Benveniste, 1974, p.80.

(24) Ducrot, 1980b, p.657: "C'est l'événement historique que constitue, par elle-même, l'apparition d'un énoncé". Definición muy parecida en 1980a, p.33. En 1976, Ducrot la definía, en un artículo escrito en colaboración con Anscombre, como una "activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle." (1976; p.18). Es importante observar cómo Ducrot mantiene su definición, a lo largo de los años, dado que es un lingüista que no tiene miedo en desdecirse siempre que lo juzga oportuno. Cf. por ejemplo su introducción al libro *Le Dire et le Dit*, libro en el que se han reunido artículos de diferentes años.

(25) En su interesante artículo de 1972, p.222.

(26) Cf. su artículo de 1980b en la *Enciclopedia Universalis*, p.657. Vid. también 1980a, p.8.

(27) La distinción proviene en origen del filósofo inglés Peirce, quien estableció por primera vez en 1906 la diferencia entre "type" y "token". Recanati (1979, p.72) cita un fragmento famoso del texto de Peirce: "Une façon usuelle d'estimer le volume d'un manuscrit ou d'un livre imprimé est de compter le nombre des mots, Il y aura ordinairement à peu près vingt "le" par page, et bien sûr ils comptent comme vingt mots. Dans un autre sens du mot "mot", cependant, il n'y a qu'un seul mot "le" en français; et il est impossible que ce mot soit visible sur une page, ou audible dans une séquence sonore, pour la raison qu'il n'est pas une chose singulière ou un événement singulier. Il n'existe pas; il détermine seulement des choses qui, elles, existent (...) Je propose de l'appeler un "type". Un événement singulier qui n'a lieu qu'une fois et dont l'identité est limitée à cette occurrence, ou un objet singulier (ou chose singulière) qui est en un certain point singulier à un moment déterminé (...) comme ce mot-ci ou celui-là, figurant à telle ligne, telle page de tel exemplaire particulier d'un livre, recevra le nom de "token".

(28) Kerbrat-Orecchioni identifica cuatro acepciones de la palabra "enunciado" según los lingüistas (1980, p.29); cf. igualmente Dominique Maingueneau (1981, p.5-7).

(29) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.28, p.30, p.31...

(30) Cervoni, 1987, p.23.

(31) Cfr. en particular su libro de 1976 en el que la enunciación es considerada como una de las cuatro ramas del análisis del discurso, conjuntamente con el enfoque sintáctico de Z.S. Harris, el enfoque lexicológico de la Escuela Nacional Superior de Saint-Cloud y la gramática del texto.

(32) Maingueneau (1976, p.11-12) identifica seis acepciones de la palabra "discurso" entre los lingüistas.

(33) En ambos casos son los trabajos de Chomsky los que retienen su atención.

(34) Maingueneau (1987; p.20) hace observar que la pragmática formula sus conceptos empleando términos que provienen del mundo del teatro, como por ejemplo "escena", "escenografía" o los roles y "papeles" interpretados por el locutor.

(35) Saussure, 1976, p.32-33.

(36) Cfr. el capítulo XXII de Benveniste, 1966, p.267-276.

(37) Cfr. el interesante libro de 1972 y de manera particular las páginas 8-24. Para una formulación más escueta, vid. el capítulo primero de *Le Dire et le Dit*. El lingüista francés distingue diferentes categorías en lo que llamamos, comunmente, "implicito". Distingue en particular lo que él mismo denomina los "présupposés" y que considera como un "acto de habla" particular, de la misma forma que la interrogación o el orden (Ducrot, 1972, p.67) - los presupuestos serían una información común a los dos interlocutores del diálogo (Ducrot, 1984, p.20), son una información que pertenece al sentido literal (Ducrot, 1972, p.24) - de los "sous-entendus", alusiones que no forman parte del sentido literal, ni son constituyentes del contenido semántico, pero pueden dejarse entender, aunque siempre exista la posibilidad, por parte del locutor, de retractarse y decir que tal cosa no ha sido mencionada (Ducrot, 1976, p.15). "Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur, si le sous-entendu est ce que je laisse conclure à mon auditeur, le présupposé est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue, comme l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication. Par référence au système des pronoms, on pourrait dire que le présupposé est présenté comme appartenant au "nous", alors que le posé est revendiqué par le "je" et que le sous-entendu est laissé au "tu". Ou encore, si l'on préfère les images temporelles, on dira que le posé se présente comme simultané à l'acte de communication, comme apparaissant pour la première fois, dans l'univers du discours, au moment de cet acte. Le sous-entendu, au contraire, se donne comme postérieur à cet acte, comme surajouté par l'interprétation de l'auditeur; quant au présupposé, même si, en fait, il n'a jamais été introduit avant l'acte d'énonciation (...) il essaie toujours de se situer dans un passé de la connaissance, éventuellement fictif, auquel le locuteur fait semblant de se référer." (Ducrot, 1984, p.20-21).

(38) "...il faut pouvoir faire mention de l'énonciation dès le premier moment où on interprète les conjonctions, et non pas seulement dans un deuxième balayage qui réinterpréterait pragmatiquement une lecture purement informative. Il est donc impossible de dire, comme l'exigerait, sous sa deuxième forme, la thèse néopositiviste, que la pragmatique travaille sur les résultats de la sémantique. En fait, elle doit

travailler directement sur la structure syntaxique de l'énoncé. En reprenant une expression de A. CULIOLI, elle doit être "intégrée", et non par surajoutée, à la description sémantique." (Anscombe, Ducrot, 1976, p.8).

(39) Ducrot, 1984, p.176.

(40) Dubois, 1969, p.100.

(41) Si la enunciación es la lingüística que permite dar el salto de la frase al discurso, quizás deba, en este caso, cambiar de esfera para dejar paso, generosamente, a los distintos conceptos que la lingüística tradicional no pueda aceptar.

(42) En 1987, la regresión del entusiasmo es tal que la lingüista francesa (1987, p.6) siente la necesidad de especificar que sus afirmaciones pesimistas no pretenden "invalidar" el análisis del discurso. Tal pesimismo proviene, a nuestro entender, del hecho de que a pesar de los diez años transcurridos, de 1976 a 1987, un campo de trabajo sigue abierto, el análisis del discurso, sin conseguir encontrar sus herramientas propias, ni su estrategia.

(43) Maingueneau, 1976, p.7.

(44) Maingueneau, 1976, p.9.

(45) Maingueneau, 1987, p.5.

(46) Benveniste, 1974, p.66.

(47) Citado por Cervoni, 1987, p.14.

(48) En las próximas páginas nos referiremos, concretamente, a la parte quinta del libro de Benveniste, 1966, titulada "L'homme dans la langue"; en particular las págs. 223-266.

(49) Benveniste, 1966, p.259 y 260.

(50) Benveniste, 1966, p.228.

(51) Benveniste, 1966, p.238-239.

(52) Benveniste, 1966, p.241.

(53) Charles Baudelaire, 1976, tomo II, p.773.

(54) Denis Diderot, 1984b, p.51.

(55) Benveniste, 1966, p.253.

(56) Benveniste, 1966, p.257: "Une analyse, même sommaire, des formes classées indistinctement comme pronominales, conduit donc à y

reconnaître des classes de nature différente, et par suite, à distinguer entre la langue comme répertoire de signes et systèmes de leurs combinaisons, d'une part, et, de l'autre, la langue comme activité manifestée dans des instances de discours qui sont caractérisées comme telles par des indices propres."

(57) Jakobson, 1963, p.178-180. Cf. en particular el punto 1.5.

(58) Jakobson, 1963, p.214-219. Recordemos el esquema:

CONTEXTE

DESTINATEUR.....Message.....DESTINATAIRE.

CONTACT

CODE

Las funciones de comunicación que Jakobson identifica son las siguientes: la función expresiva, la función connotativa, la función referencial, la función poética, la función fática y la metalingüística.

(59) Resaltaremos aquí, sobre todo, los trabajos realizados por Kerbrat-Orecchioni (1980, p.40-43) y los de Maingueneau (1981, p.13-20).

(60) Si bien es cierto que los investigadores posteriores no invalidan nunca las observaciones de Benveniste, también lo es que no aceptan, a veces, la diferenciación radical que éste estableció entre las primera y segunda personas frente a la tercera. Cervoni (1987, p.29-37) dedica, por ejemplo, nueve páginas (!), de un libro por otra parte muy reducido - tiene un total de 120 páginas - para demostrar que es abusivo hablar, con relación a la tercera persona, de la "non-personne". Kerbrat-Orecchioni (1980, p.43-44) discute también tal distinción y prefiere, por su parte, volver a establecer la antigua tripartición de la categoría de la persona.

(61) En su libro *Approche de l'énonciation en linguistique française* el punto que Maingueneau trata con mayor exhaustividad es, sin duda, el de los tiempos verbales, al que dedica la mitad de su trabajo. Cfr. también su bibliografía (1981, p.90).

(62) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.69.

(63) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.125-129 y p.138-143..

(64) Charles Bally, 1951, p.29.

(65) Charles Bally, 1951, p.152.

(66) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.84-85.

(67) Emile Zola, 1970a, p.373.

(68) Emile Zola, 1970a, p.377.

(69) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.72-78; p.90-94 y p.106-109.

(70) Denis Diderot, 1984a, p.102.

(71) En este sentido deben diferenciarse, como observa la lingüista francesa, las connotaciones estilísticas de las axiológicas. Kerbrat-Orecchioni muestra cómo algunos términos como "baraque" o "bagnole" se prestan a dos tipos de significados diferentes; su significado base más un rasgo sémico 1) mala calidad o 2) lengua familiar. En el segundo caso, ni "baraque" ni "bagnole" conllevarían necesariamente el rasgo anterior de mala calidad, incluso al contrario, podría ser portador del de buena calidad en frases como "une belle, une sacrée bagnole". Cf. Kerbrat-Orecchioni, 1977, p.100-104 y 1980, p.74-75.

(72) Emile Zola, 1970a, p.373.

(73) Baudelaire, 1976, tomo II, p.421.

(74) Baudelaire, 1976, tomo II, p.673.

(75) Baudelaire, 1976, tomo II, p.630.

(76) Baudelaire, 1976, tomo II, p.657.

(77) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.100-118.

(78) Basta con consultar por ejemplo el número especial de la revista *Langages* (43) para hacerse una idea de los distintos enfoques que puede recibir el tema de la modalidad.

(79) Para Charles Bally (1965, p.36), "la modalité est l'âme de la phrase".

(80) Bernard Pottier (1976, p.160) presenta el esquema siguiente:

I	II	III
Vision prospective	Vision constative	Vision factitive
	SENSATION	PERMISSIF
	Sensation affirmative	
	Je sais que	Je laisse
	Je vois que	Je permets
IMPULSION		
Je veux		
Je dois	Sensation réservée	CAUSATIF
	Je pense que	
	Je trouve que	Je fais (manger p à x)
EVENTUALITÉ	DÉCLARATION	
Il se peut	Je dis	
Il est probable	J'accepte	

APPRÉCIATION
Il est dommage
Il est bon

DELIBÉRATIF
Je nomme
Je déclare

Hemos recogido las diferentes modalidades de Pottier, sin apuntar todos y cada uno de sus ejemplos.

(81) Lo esencial de dicha teoría, Austin lo ha formulado en su libro *Quand dire, c'est faire*. Existe, además, un artículo del mismo, (Austin, 1983) "Realizativo-constatativo", que recoge la ponencia de 1958 que presentó en el congreso anglo-francés de filosofía, que tuvo lugar en Royaumont, y supone un primer acercamiento muy sintético y muy claro -de hecho, como todo lo que escribe este filósofo - de la oposición *performativo-constatativo*.

(82) Cf. el artículo de Benveniste (1966, p.267-276) "La Philosophie analytique et le langage".

(83) Austin, 1970, p.37.

(84) Austin, 1970, p.41.

(85) Austin, 1970, p.107. El fracaso proviene según Benveniste del hecho de haber ampliado la noción de *performativo*, noción operativa en sí, a la de los implícitos. El filósofo francés (1966, p.269-270) cita el fragmento de Austin que ahora transcribimos: "... il n'est pas du tout nécessaire qu'un énoncé, pour être performatif, soit exprimé dans une de ces formes dites normales... Dire "Fermez la porte", cela se voit, est aussi bien performatif, aussi bien l'accomplissement d'un acte, que dire "je vous ordonne de la fermer". Même le mot "chien", à lui seul, peut parfois... tenir lieu de performatif explicite et formel: on effectue par ce petit mot le même acte que par l'énoncé "je vous avertis que le chien va vous attaquer" ou bien par "Messieurs les étrangers sont avertis qu'il existe par ici un chien méchant". Pour rendre performatif notre énoncé, et cela sans équivoque, nous pouvons faire usage, au lieu de la formule explicite, de tout un tas d'expédients plus primitifs como l'intonation, par exemple, et le geste. De plus et surtout, le contexte même dans lequel sont prononcées les paroles peut rendre assez certaine la façon dont on doit les prendre, comme description, par exemple, ou bien comme avertissement..." Para Benveniste (1966, p.273), sin embargo, la noción de *performativo* puede ser válida siempre que se delimite su campo a lo que son los "actos de autoridad": "Or, les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer. Cette condition de validité, relative à la personne énonçante et à la circonstance de l'énonciation doit toujours être supposée remplie quand on traite du performatif. Là est le critère et non dans le choix des verbes". Así por ejemplo, nos dice Benveniste, cuando el presidente de una reunión oficial pronuncia las palabras "La séance est ouverte" emite un enunciado *performativo*; no hay, sin embargo, *enunciado performativo*, contrariamente a lo que opinaba Austin, en "Je m'excuse" o "Je vous souhaite la bienvenue".

por ser éstas, locuciones banales que han perdido por el uso toda su fuerza inicial.

(86) Austin, 1970, p.108.

(87) Austin define estas tres nociones a partir de su octava conferencia, es decir a partir de la página 109 de su libro *Quand dire, c'est faire*. Veamos un ejemplo, tal y como lo describe Austin (p.114):

"ACTE (A) - locutoire

Il me dit "Tu ne peux faire cela."

"ACTE (B) - illocutoire

Il protesta contre mon acte.

"ACTE (C.a) - perlocutoire

Il me dissuada, me retint.

"ACTE (C.b)

Il m'arrêta, me ramena au bon sens, etc.

Il m'importuna."

La diferencia entre C.a y C.b reside en la relación que el acto perlocucionario tiene con el ilocucionario; en C.a remite indirectamente a él; en C.b no remite en absoluto.

(88) Searle, 1986, p.26. El filósofo justifica la imbricación de la teoría del lenguaje en la teoría de la acción argumentando que hablar es "una forma de conducta gobernada por reglas". No existen para Searle, dos estudios semánticos distintos, el de los significados de las oraciones por una parte y, por otra, el de las realizaciones de los "actos de habla"; sólo son dos enfoques complementarios del mismo estudio (1986, p.27-28).

(89) Presentamos un ejemplo extraído de Searle (1986, p.75); se trata del acto "Aconsejar" donde A=acto; H=hablante y O=oyente:

"TIPOS DE REGLAS	Contenido proposicional	Acto futuro A de O.
	Preparatoria	1. H tiene alguna razón para creer que A beneficiará a O, que O hará A en el curso normal de los acontecimientos.
	Sinceridad	H cree que A beneficiará a O.
	Esencial	Cuenta como una asunción de que A será del mayor interés para O.

"Comentario: Contrariamente a lo que podría suponerse, aconsejar no es una especie de pedir. Es interesante comparar "aconsejar" con "incitar", "abogar por" y "recomendar". Aconsejarte no es intentar que tú hagas algo en el sentido en que lo es pedir. Aconsejar es, más bien, decir lo que es mejor para ti."

(90) Cuando iniciamos nuestro trabajo, teníamos a nuestro alcance, para guiarnos, el libro de Javier del Prado (1984), más orientado al género narrativo, y el curso de doctorado impartido por él mismo sobre el "tematismo estructural" durante el curso 1984-1985, curso también enfocado a su aplicación a la novela.

(91) Javier del Prado, 1986, p.173.

(92) Javier del Prado, 1984, p.IX.

(93) Javier del Prado, 1983a, p.21. La página corresponde a la copia mecanografiada de que disponemos.

(95) Javier del Prado, 1984, p.24.

(96) Nos referimos por ejemplo a los artículos de 1978 y 1982a.

(97) Javier del Prado, 1990, p.50.

(98) Ibidem, p.59.

(99) Ibidem, p.74-75.

(100) Ibidem, p.75.

(101) Cf. todo el capítulo "Analogía y narración" de Para leer a Marcel Proust.

(102) Javier del Prado, 1984, p.12.

(103) Ibidem, p.68.

(104) Cfr. el estudio preliminar de Javier del Prado a Stéphane Mallarmé. Prosas. Madrid, 1987, Ediciones Alfaguara (p.XIX).

*(105) El concepto de "noema" proviene de la lingüística y más concretamente de los estudios semánticos. Bernard Pottier establece, en su libro *Theorie et analyse en linguistique*, (Paris, 1987; Hachette, col. *Langue-Linguistique-Communication*) la siguiente diferencia entre "sema" y "noema": "Le sème est le trait distinctif sémantique d'un sémème, relativement à un petit ensemble de termes réellement disponibles et vraisemblablement utilisables chez le locuteur dans une circonstance donnée de communication;*

"-le noème est un trait de sens posé indépendamment de toute langue naturelle. Il est absolu..." El noema es una "partícula de sentido"

pero en un nivel superior al lingüístico, en un nivel conceptual. Pottier, 1987, p.61.

(106) Nos referimos a su *Contre Sainte-Beuve*.

(107) Marcel Proust, 1989, p.127.

(108) AA.VV, 1990, p.86.

(109) Doubrovsky, 1966, p.104.

(110) Poulet, 1971, p.277.

(111) Ibidem, *idem*.

(112) Citado por Doubrovsky (1966, p.53), la expresión es de Jean Starobinski.

(113) Encontramos la misma definición en sus diferentes artículos y libro. Citaremos, por ser uno de los textos más accesibles, el de 1984, p.77, por ejemplo.

(114) Es de subrayar que el propio Charles Mauron se autodefine estableciendo las divergencias que le separan del tematismo de Jean-Pierre Richard. Cf. su obra de 1963, p.19.

(115) Mauron busca asociaciones de ideas involuntarias y lo consigue mediante la superposición de los textos. Estas superposiciones le permiten desvelar coincidencias o contenidos latentes que, cuando se repiten, le muestran unas presencias obsesivas que configuran, en la suma de todas ellas, el mito personal del escritor.

(116) No existe en dicho libro ni una sólo referencia a lo que es la obra del poeta. Como subraya Gilbert Durand respecto del ensayo de Sartre *L'Imaginaire*, no deja de ser sorprendente que pueda estudiar el funcionamiento de la imaginación sin sentir la necesidad de acudir a un sólo ejemplo de imagen, ensoñación o figuras poéticas. (Cf. Durand, 1982, p.20).

(117) Pierre-Jean Jouve, 1958, p.61.

(118) Términos que pertenecen a su obra de 1985.

(119) Durand, 1983, p.7.

(120) Cf. el capítulo "*L'anima et l'animus*" de la obra de Carl Gustav Jung (1990a, p.143-199).

(121) Cf. por ejemplo Brunel, Chevrel *Précis de Littérature comparée*, 1989, P.U.F, p.163-165. Vid. igualmente Brunel, Pichois y Rousseau *Qu'est-ce que la Littérature comparée*, Armand Colin, 1983, p.124.

(122) Weber, 1960, p.13.

(123) Jean-Pierre Richard, 1961, p.24.

(124) Doubrovsky, 1966, p.103.

(125) Javier del Prado, 1984, p.288.

(126) Groupe μ , 1982, p.33-34. El grupo investigador presenta la cuatripartición siguiente: "métaplasmes" para las figuras que modifican el aspecto fónico o gráfico de las palabras; "métataxes" para las que alteran la estructura de la frase; los "métalogismes" consiguen su efecto al modificar el valor lógico de las frases; por último, los "méta-sémèmes" representan el conjunto de las figuras en las que un semema viene a sustituir, en la frase, a otro semema.

(127) Para el Groupe μ (1982, p.34), la comparación en la que todos los elementos están explicitados y son semánticamente compatibles no debería considerarse ya como metasemema, dado que no hay anomalía en la frase y tampoco necesita el lector llevar a cabo ningún ejercicio de traducción.

(128) Emile Zola, 1970a, p.85.

(129) "Vaste" es para Baudelaire, nos dice el fenomenólogo (Bachelard, 1983b, p.174 y p.176) "l'infinité de l'espace intime"; "l'immensité du côté de l'intime est une intensité, une intensité d'être". Cf. en su conjunto todas las páginas que Bachelard le consagra (1983b; p.174-181).

(130) Javier del Prado, 1983a, p.14 en la copia mecanografiada de que disponemos.

(131) Bachelard, 1983a, p.47.

(132) Cfr. las páginas en las que Georges Poulet (1971) estudia a Bachelard, en particular la p.174. Cf. también Bachelard, 1983b, p.1 en donde define la imagen poética como "relief du psychisme".

(133) "Au fond de la matière - escribe Bachelard (1983a; p.3) - pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum".

(134) Bachelard, 1983b, p.4. "La métaphore - escribe Paul Valéry -, par exemple, marque dans son principe naïf, un tâtonnement, une hésitation entre plusieurs expressions d'une pensée, une impuissance explosive et dépassant la puissance nécessaire et suffisante. Lorsqu'on aura repris et précisé la pensée jusqu'à sa rigueur, jusqu'à un seul objet, alors la métaphore sera effacée, la prose reparaitra.

"Ces démarches, observées et cultivées, pour elles-mêmes, sont devenues l'objet d'une étude et d'un emploi: c'est la poésie. Et il résulte de cette analyse, que la poésie a pour objet spécial, pour

domaine véritablement propre, l'expression de ce qui est inexprimable en fonctions finies de mots. L'objet propre de la poésie est ce qui n'a pas un seul nom, ce qui en soi provoque et demande plus d'une expression. Ce qui suscite pour son unité devant être exprimée, une pluralité d'expressions". Cf. *Variété I* en Oeuvres *La Pléiade*, 1957, p.1450.

(135) Javier del Prado, 1990, p.74.

(136) 1966, p.102. (Dobrovsky)

(137) Bachelard, 1983b, p.

(138) Bachelard, 1983b, p.12.

(139) Javier del Prado, 1990, p.149.

(140) Bachelard, 1983b, p.3.

(141) Javier del Prado, 1983a, p.17 en la copia mecanografiada de que disponemos.

(142) Baudelaire, 1976, t.II, p.505.

(143) Greimas, 1966, p.53.

(144) Cf. su definición de la noción de "catalizador" en *Cómo se analiza una novela*, p.288.

(145) Cf. las definiciones de Greimas (1966) respecto de los términos "sema", "lexema", "núcleo sémico", "semema" y "clasema" en las respectivas páginas p.22 y p.67; p.38; p.44; p.46; p.53. Cf. igualmente Kerbrat-Orecchioni, 1977, p.180-181.

(146) Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.71.

(147) Charles Bally, 1951.

(148) Citado por Aullón de Harto, 1987b, p.110.

(149) Bachelard, 1985, p.10.

(150) Philippe Lejeune (1975, p.36): "Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend".

I. ESTUDIO DE LA ENUNCIACIÓN EN EL ENSAYO SOBRE ARTE

*Il suffit que nous parlions d'un objet
pour nous croire objectifs. Mais par notre premier
choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons.
(Gaston Bachelard)*

1.1. ESTUDIO DE LA ENUNCIACIÓN EN DIDEROT.

La crítica de arte de Diderot, por su extensión en el tiempo, podía haberse convertido en un campo de experimentaciones, un lugar en el que el autor ensayara distintas formas y maneras de hablar de la pintura. Y en efecto, no son pocos los cambios y las novedades que encierran sus Salones, como nos irá mostrando el estudio, pero, si bien observaremos en este capítulo profundas diferencias de un texto a otro, no existe, sin embargo, esa volubilidad que hubiera podido marcar los inicios de un género aún sin definir. Todo está en ciernes en el Salon de 1759; los demás textos aportarán mayor desarrollo, mayor profundización o inventiva, pero siempre para abundar en formas críticas ya existentes en dicho ensayo: la descripción, la apreciación personal de las obras, el diálogo mantenido con el amigo, en cierto modo, justificación de la escritura, y el provechoso discurso dirigido a los artistas.

Los Salones de Denis Diderot elegidos para llevar a cabo este trabajo se materializan todos, sin excepción alguna, como cartas que el autor escribe a su amigo el barón Frédéric-Melchior Grimm. Iniciaremos por lo tanto nuestro estudio con los ojos puestos en esta peculiar relación que representa uno de los pilares de la crítica de arte diderotiana. En el primer capítulo, analizaremos también un segundo tipo de diálogo que se imbrica en el anterior y que Diderot mantiene con los artistas. Posteriormente, estudiaremos las diferentes formas que adopta la descripción y veremos cómo la inmersión de la subjetividad abre la puerta a la apreciación. En un tercer y último momento estudiaremos las manifestaciones afectivas que irrumpen en la frase para hablar de alguna obra. Lo haremos, porque ellas representan una faceta importante de la crítica diderotiana y, en segundo lugar, porque nos conducen a los cuadros apreciados por el filósofo.

1.1.1. Estudio de la situación de comunicación:

1.1.1.1. El diálogo con el barón Frédéric-Melchior Grimm:

Las enormes diferencias que encontraríamos, de hacer un estudio contrastado entre los Salones de 1759 y 1767 no alcanzan, sin embargo, a un elemento básico de los ensayos: la situación de comunicación que el primer Salón del autor, el de 1759, y sus primeras líneas instauran. En efecto, desde el umbral Diderot elige manifestarse a través del pronombre de primera persona de singular Je, es decir en su nombre propio, y como tal se dirige a una segunda persona de plural Vous, perfectamente identificable pues se trataba de su amigo, el conocido barón Frédéric-Melchior Grimm (1). La clara enunciación de discurso y esa primera persona que no precisa disfrazarse con ningún Nous de autor (2) son debidas a una situación no menos peculiar: el Salon de 1759 es una carta. No queremos significar que el autor eligió el marco epistolar para desarrollar sus impresiones sobre las pinturas expuestas en el llamado Salon Carre del Louvre, al igual que lo hicieron muchos críticos contemporáneos de Diderot (3). No; es una carta, una sola y auténtica carta, autógrafa, de fecha del 15 de septiembre de 1759 (4), que Diderot envió realmente a su amigo desde Grandval (5). En el texto no existen, pues, ni márgenes con el nombre de los artistas, ni, menos aún, referencias técnicas con las que se identificaban las obras en el catálogo distribuido a la entrada del Salón. Los textos posteriores ofrecen una presentación diferente: divididos en párrafos, acompañados de las oportunas indicaciones sobre artista y obra, hacen pensar en algo más organizado, más preparado para ser leído por el público. Salvadas estas diferencias, los Salones de 1761, 1763, 1765 y 1767 se acogen al mismo módulo formal que el texto inicial y se materializan como cartas dirigidas a Grimm, precedidas por encabezamientos del tipo:

A mon ami Monsieur Grimm. (1763; p.179).

Adressé à mon ami Mr. Grimm. (1767; p.52).

No cabe duda de que el empleo sin vacilaciones ni ambigüedades de los deícticos personales de 1759, así como la situación de comunicación que de ellos deriva, se debe al hecho de ser una carta real, auténtica. El género epistolar disfruta a lo largo del siglo XVIII de un fervor inusual. Pámela, Suzanne Simonin, Julie y St. Preux o el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil - por citar algunos de los héroes literarios más conocidos - parecen saber expresarse casi exclusivamente por carta. También se emplea tal vehículo literario para elaborar teorías filosóficas en textos de contenido objetivo. Hemos visto, por otra parte, en la introducción cómo los primeros críticos de arte eligieron también este molde formal. La carta se presenta como el único medio de expresar un pensamiento que emerja de uno mismo, sea éste más o menos personal. Sin embargo, si nos fijamos en la primera frase del Salon de 1759, vemos que el autor no sabía exactamente de qué modo su amigo iba a utilizar las opiniones deslizadas en la carta y, aparentemente, solicitadas por él:

Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. (1759; p.89).

Respecto de esta iniciativa de Grimm, algunas observaciones similares que encontramos en los Salones posteriores, así lo confirman:

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez. (1763; p.181).

C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. (1765; p.21).

En realidad, no se sabe con seguridad de quién fue la idea de tal colaboración, pues la correspondencia personal parece indicar que nació de Diderot (6), pero lo cierto es que los dos amigos hablaban de arte desde tiempo atrás y conocían muy bien sus respectivos gustos y

opiniones sobre la pintura. Ya en el Salon de 1757 publicado en la Correspondance littéraire, Grimm el autor de aquel texto hacía referencia a su amigo Diderot :

Est-il permis d'avoir oublié Ulysse, qui a joué un si grand rôle dans cette affaire? Quel personnage à peindre! M. Diderot aurait voulu le voir embrasser Agamemnon dans ce moment terrible, pour lui dérober, par ce mouvement de pitié feinte, l'horreur du spectacle: cela aurait été admirablement dans le caractère d' Ulysse. Je ne sais si l'effet d'une pensée aussi déliée aurait été assez frappant en peinture. (7).

A la hora de redactar el Salón, Grimm tiene la opinión de su amigo presente y la ofrece a sus lectores sin más preámbulos, como algo original e interesante, como si éstos conocieran a Diderot. No cabe duda de que los dos filósofos comentaban sus impresiones y las enriquecían mediante el intercambio de pareceres. Probablemente visitaban la exposición juntos. En cualquier caso, los Salones de Diderot no se separan de esa situación realmente vivida y son, desde el punto de vista de su enunciación y en lo que respecta a la situación de comunicación, el exacto reflejo y la prolongación de esas charlas entre amigos.

En efecto los Salones están plagados de alusiones personales. Algunas conciernen solamente al autor. Pueden describir, por ejemplo, su aspecto estrictamente físico :

A propos, mon ami, de ces cheveux gris, j'en ai vu ce matin ma tête tout argentée, et je me suis écrié comme Sophocle lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours: A domino agresti et furioso profugi; j'échappe au maître sauvage et furieux. (1765; p.118).

Diderot tiene ya una edad madura cuando emprende la tarea crítica; no es extraño que, en 1765, viera su cabello agrisarse, pues cumplía cincuenta y dos años. Pero Diderot no se circumscribe sólo en los Salones a estas pinceladas respecto de su aspecto físico. También nos habla, sin reparo, de su carácter psicológico:

...avec cet air vif, ardent et fou que j' avais... (1765; p.190).

O de su amada Sophie (8), el gran amor de su vida, en boca de quien pone un comentario humorístico en el siguiente ejemplo, sobre un personaje poco acertado de un cuadro de Vien (9):

Et que ma Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied. (1769; p.95).

Diderot usa de la misma libertad para hablar de Grimm que de sí mismo. En los ejemplos que presentamos a continuación, quedan evidenciados los gustos estéticos de su amigo :

Avez-vous rien vu de plus voluptueux? Je n'en excepte pas même cette **Madeleine** du Corregge de la galerie de Dresde, dont vous conservez l'estampe avec tant de soin pour la mortification de vos sens. (1763; p.210)

C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence, mais nous en aimerions un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'ame. (1765; p.40).

El gesto familiar de Diderot, que no dudaría, según dice en algún lugar del texto, en "tirar por la ventana" algún objeto perteneciente al entorno de su amigo, nos muestra la enorme confianza existente entre los dos hombres :

Oh, le beau buste que celui de Le Moine, mon ami, le beau buste! Il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler. Je suis tenté d'aller chez vous et de jeter par les fenêtres ce bloc de terre morte qui y est. (1759; p.103).

En algunos casos las alusiones traspasan el campo de los gustos estéticos e invaden, sin otro preámbulo, parcelas personales de su amigo. En la cita que vamos a transcribir, Diderot retrata a un Grimm algo arisco y quejoso:

Monsieur du Houx toujours vert, vous ressemblez à la feuille de votre enseigne qui pique de tout côté. Il y a huit jours que l'article de Vanloo était trop court,

aujourd'hui, il est trop long. Il restera, s'il vous plaît, comme il est. (1765; p.28).

Grimm se vió obligado a aportar una nota explicativa a esa alusión: el apelativo de Houx toujours vert provenía de un regalo de reyes con que Diderot había obsequiado a su amigo. Consistía en un rótulo que indicaba su oficio, y que representaba un acebo con un epígrafe en latín que venía a decir "siempre hace hojas", aludiendo, por supuesto, a las "hojas" de la Correspondance Littéraire (10). Pero no todas las alusiones quedaban aclaradas. Nadie sospecharía en 1761 que el apelativo Dom Antonio del próximo ejemplo correspondía a un cerdito que vivía en el corral de la propiedad La Chevrette, de Mme d'épinay (11):

La seule chose que j'aie à coeur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux; dussiez-vous les passer à côté de Dom Antonio, et au milieu de cannetons. (1761; p.112).

A Grimm, en esta ocasión, no le pareció oportuno ampliar la información. Esas observaciones personales no desentonaban en el medio en el que se hacían. Indicaban conocimiento del otro, largas conversaciones, complicidad y, a fin de cuentas, la confianza y la sinceridad que impregnan toda amistad. Y ¿dónde mejor se iban a manifestar esos sentimientos que en una carta? El marco elegido se prestaba a ello. Tampoco aparecen, tales alusiones, como algo postizo, algo colocado en el texto para insuflar veracidad a ese molde formal, porque Diderot no se contrajo a unas pinceladas hechas de pasada. El texto constantemente se refiere a Grimm y llama su atención. Lo hace, por ejemplo, cuando algo asombra al autor por su belleza o su fealdad:

Ah, mon ami, il y a là soixante vers à décourager l'homme le mieux appelé à la poésie. (1761; p.152).

Belle chose, mon ami! (1765; p.42).

Vingt-cinq tableaux, mon ami, vingt-cinq tableaux! et quels tableaux! (1765; p.133).

Ah! mon ami la maudite race que celle des amateurs! (1767; p.55).

A estas invocaciones que Diderot hace a Grimm, para expresarle su admiración, su sorpresa, a veces su disgusto, se suman las llamadas, en imperativo, en las que pretende hacerle una sugestión o darle algún consejo relacionado con la apreciación de los cuadros :

Mon ami, si vous retournez au Salon, n'oubliez pas de comparer ce tableau de La Grenée avec l'Athénienne qui arrose des fleurs, de Vien. (1763; p.206).

En revenant de Saint-Martin des Champs, n'oubliez pas de faire un tour à Saint-Gervais, et d'y voir les deux tableaux du Martyre de saint Gervais et de saint Protais. (1763; p.217).

Mon ami, lorsque vous aurez des tableaux à juger, allez les voir à la chute du jour. (1767; p.79).

Regardez bien, mon ami, et vous sentirez que c'est ce dernier phénomène qui vous occupe et qui vous dérobe l'horreur du reste. (1767; p.185).

Y no faltan momentos de confidencias :

Il faut que je vous avoue une bonne fantaisie. Vous en rirez, mais qu'est-ce que cela fait? (1761; p.138).

Mais savez-vous une anecdote, c'est qu'on a voulu les avoir ces Esquisses, et que le ministère en a fait offrir cent louis - D'une? - Non, mon ami, de toutes, oui, de toutes. (1765; p.45).

Mais à propos, mon ami, savez-vous que Monsieur le chevalier Pierre s'est offert amicalement à terminer celle du Comte de Comminges? (1765; p.101).

Pero lo que más abunda, sin duda, son las preguntas; preguntas retóricas en muchos casos y que sólo son el simple eco de lo que el filósofo se preguntaba a sí mismo, pero resultan hechas a Grimm y se insertan en el diálogo que mantiene con él:

Et ce Jugement de Paris? Que vous en dirai-je? (1759; p.96).

Mais dites-moi donc, mon ami, pourquoi ce Christ est plat dans toutes les compositions de peinture? Est-ce une physionomie traditionnelle dont il ne soit pas possible de s'écarter; et Rubens a-t-il eu tort dans son élévation de la Croix, de lui donner un caractère grand et noble? (1763; p.215).

En muchos casos eran, por lo tanto, una ayuda en su labor crítica, pero no dejan de ser un modo de presionar a su amigo para que le escuche. Ejercen un efecto coercitivo. En otras ocasiones, las preguntas podían resultar comprometidas. Las respuestas no eran evidentes y exigirían un tiempo de reflexión. Tampoco estaban hechas para que Grimm las contestara, sino sólo para interesarle, para intrigarle y obligarle a mantener viva su atención. Diderot forzaba así a su amigo a que meditara sobre los temas que le planteaba y no se limitara a ser un simple lector pasivo. En el siguiente ejemplo, le incita a compartir su reflexión y a escuchar atentamente su respuesta, en la que comenta las cualidades que debe poseer un buen crítico:

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. Et dites-moi où est ce Vertumne-là? Il faudrait aller jusque sur les bords du lac Lemán pour le trouver peut-être. (1763; p.181). (12).

Las numerosas llamadas que Diderot dirige a Grimm no sólo son la prueba de una entrañable amistad; si es cierto que sirven y ayudan a Diderot en la apreciación de las obras y en la reflexión sobre la labor crítica llevada a cabo, cumplen además otra función: esas continuas referencias a Grimm organizan el ensayo, distribuyendo los diferentes espacios y, en particular, introduciendo los cambios temáticos:

Mais, mon ami, quand nous laisserions là un moment le peintre pour nous entretenir d'autre chose, croyez-vous qu'il y eût si grand mal? (1767; p.185).

En el ejemplo que damos a continuación, Diderot acaba de dar rienda suelta a una larga digresión, en la que, tras haber citado a Virgilio en latín, lo traduce y lo comenta. La opinión solicitada a Grimm quiere justificar esa digresión, explicar el porqué de su desarrollo y, al mismo tiempo, acotar el texto :

Parlez, mon ami, cela n'est-il pas plus intéressant que de m'entendre dire, Cette composition de La Grenée a tout l'air et toute la platitude d'un ex-voto? (1767; p.112).

Todo en el texto aparece como un motivo de diálogo y de discusión con el amigo. Escribirle, compartir con él sus gustos y su emoción, solicitar su opinión y ayuda para meditar sobre temas relacionados con el arte y la crítica o para construir su propio texto, son algunas de las metas de los Salones que Diderot vuelca en el diálogo con Grimm. Y la presencia espiritual se convierte, en algunos lugares, en una presencia real. Leamos ese espléndido diálogo de los dos amigos frente a un cuadro de Amand. Diderot parece desear que su amigo le invite a narrar un cuento, pero Grimm no quiere condenar tan rápidamente el cuadro : éste tiene algunos aspectos positivos que se propone enumerar. Los aciertos quedan así evidenciados en el curso del diálogo :

Pour le Joseph vendu par ses frères, je l'ai vu. Optez, mon ami: voulez-vous la description de ce tableau, ou aimez-vous mieux un conte? - Mais il me semble que la composition n'en est pas mauvaise. - J'en conviens. - Que ce gros quartier de roche sur lequel on compte le prix de l'enfant, fait assez bien au centre de la toile. - D'accord. - Que le marchand penché sur cette pierre et que celui qui est derrière sont passables de caractère et de draperie. - Je ne le nie pas. - Que, parce que ce Joseph est raide, court, sans grâce, sans belle couleur, sans expression, sans intérêt et même un peu hydropique des jambes, ce n'est pas une raison de déchirer tout le tableau. - Je n'ai garde. - Que ces groupes de frères d'un côté, de marchands de l'autre sont même distribués avec intelligence. - Cela me semble aussi. - Que la couleur... Oh! ne parlez pas de la couleur ni du dessin, je ferme les yeux là-dessus. Mais ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène sans me fendre le cœur? Ne parlons plus de ce

tableau, je vous prie; y penser m'afflige. (1765; p.250-251).

El ejercicio crítico se desarrolla adoptando las pautas de una conversación. Las inevitables concesiones iniciales dan paso a una ruptura de armonía, en la que Diderot expresa sin ambages su profundo malestar frente a la obra, a pesar de los diferentes aciertos apuntados por Grimm. El diálogo tiene, así y todo, el sabor de la espontaneidad y de la naturalidad propias de estas conversaciones.

Toda la obra crítica aparece salpicada de auténticos diálogos, fotografías de lo que debían ser los comentarios de los dos amigos, en la Exposición, frente a los cuadros. En los Salones posteriores a 1767, cuando Diderot pone a dos personas en situación de apreciar un cuadro, son interlocutores de opiniones encontradas, como en el Salon de 1769 para valorar el cuadro de Boucher *Une Marche de Bohémiens* (13), dos opiniones igualmente válidas y fundadas, cuya expresión máxima se producirá en el Salon de 1775, donde todas las obras se ven sometidas a dos lecturas, a dos interpretaciones divergentes (14). El diálogo, obviamente, es la puerta abierta a la concesión y un paso dado hacia el reconocimiento de otra verdad.

Esta peculiar situación de comunicación Diderot-Grimm se mantiene en el ensayo teórico que el autor escribe tras el Salon de 1765, los llamados *Essais sur la peinture*, teoría directamente inspirada por la práctica crítica y los cuatrocientos o quinientos cuadros que llevaba ya analizados. Si el discurso abstracto tiene sus características, éstas no modifican en nada la situación de comunicación. Diderot sigue escribiendo para Grimm y dirigiéndose a él :

Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poète sur le statuaire ou le peintre... (*Essais*; p.46).

Nos limitaremos a este ejemplo, pues desarrollar las diferentes facetas que ofrece esta situación de comunicación en los *Essais sur la peinture*, nos llevaría a repetir lo observado hasta ahora.

Diderot sabe necesariamente que sus comentarios están destinados a un determinado público y, sin embargo, prefiere obviarlo y seguir, voluntariamente, escribiendo para Grimm. El texto de 1759 se asemeja a unas notas escritas a vuelapluma, a una información de las que uno manda para ser libremente utilizadas por el amigo que las solicitó. Lo único en lo que Diderot insistía era en que preservara su anonimato :

Gardez-vous bien de mettre mon nom à ce papier. Orphée ne fut pas plus mal entre les mains des Bacchantes, que je le serais entre les mains de nos peintres. (1759; p.104).

Era un temor en cierto modo inútil, puesto que el público a quien se destinaban aquellas hojas era muy escaso - unas doce o quince personas, no más -; era un público extranjero que no vivía en suelo francés, pero Diderot aparentaba verdaderamente tener miedo, el de una persona que rehúye ser protagonista, miedo que vuelve a manifestarse en el Salon de 1767 :

Si vous avez quelque soin de la réputation de votre ami, et que vous ne veuillez pas qu'on le prenne pour un fou, je vous prie de ne pas confier cette page à tout le monde. (1767; p.213)

Ese ensayo crítico es el que el autor escribe con mayor soltura, con mayor libertad e ingenio, el ensayo que mejor le representa como crítico de arte, junto al de 1765, y escrito en un momento en el que Diderot ni teme al público, ni teme las reprimendas de Grimm (15), ni teme a nada en particular, a pesar de sus declaraciones. ¿Cómo interpretar entonces ese temor a que pueda producirse una situación, cuando uno colabora gustoso en ella? Creemos que su único afán fue el de preservar ese carácter íntimo y personal que eligió dar a sus ensayos sobre el arte. De ahí que, cuanto más se diferencian de una simple carta, más insiste Diderot en sembrar sus textos de huellas personales. Emplea con frecuencia fórmulas familiares de despedida, haciendo de los Salones más largos no una sola, sino una suma de diferentes cartas, insistiendo, por tanto, en esa peculiar situación de comunicación:

Bonsoir, mon ami; il en arrivera ce qui pourra, mais je vais me coucher là-dessus. Voilà les peintres. Les statuaires auront demain à qui parler. (1765; p.276).

Bonsoir mon ami. En voilà bien suffisamment sur Vernet. (1767; p.162).

Adieu, mon ami, bonsoir et bonne nuit, et songez-y bien soit en vous endormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du Beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les Salons précédents et tout ce que j'en dirai dans celui-ci. (1767; p.167).

Bon soir, mon ami, à la prochaine fois Robert. (1767; p.221).

En ningún momento permite Diderot que el lector se olvide de la relación que subyace a los Salones, de la relación que verdaderamente los ha generado y los explica, insistiendo reiteradamente en que escribe para su amigo Grimm y sólo para él:

Et surtout, souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris. (1763; p.254).

No podían faltar, por tanto, los nombres y apellidos de los amigos, dentro del texto:

Cependant, mon ami, ma devise n'est pas celle du sage Horace, nil admirari; si l'on ne peut obtenir et garder le bonheur qu'à cette condition, Denis le philosophe est fort à plaindre... Vous entendez mal le nil admirari du poète, me direz-vous, c'est: il ne faut s'étonner de rien... Grimm, prenez-y-garde; on n'admire guère ce qui n'étonne pas. (1765; p.155). (14).

Si j'étais à Moscou, doutez-vous, cher Grimm, que la vue d'une carte de Paris ne me fit plaisir? (1765; p.230).

Diderot eligió la forma epistolar para escribir sobre el arte y, cualesquiera que hayan sido sus motivaciones iniciales, lo cierto es que a lo largo de toda su carrera crítica realiza innegables esfuerzos para preservar esta forma y no convertirla en simple molde. Si no puede desconocer quiénes son los destinatarios reales de su trabajo, en su texto pretende ignorarlo, de tal forma que parece borrarlo de su

memoria en el momento de escribir. Es como si Diderot sufriera una amnesia voluntaria, amnesia que, por otra parte, le permite toda la libertad que requiere para escribir.

A pesar de ello, tenemos que establecer el puente Grimm-Lector. No podemos continuar en la ingenuidad de creer que el único público al que Diderot quería llegar era a su amigo Grimm. Sabe muy bien para quién escribe, aunque finja ignorarlo. En una obra de más de mil páginas las referencias aplicables a ese lector son muy escasas, pues no superan la decena, pero no son inexistentes. En una sola ocasión aparece la palabra "lector"; en un par de ellas el apelativo "mes amis", en plural, y en otras tres o cuatro ocasiones una referencia a los Soberanos receptores de las hojas de la Correspondance Littéraire, pero una referencia indirecta, pues, cuando pretende decirles algo, Diderot pasa por Grimm:

Obtenez des personnes opulentes, auxquelles vous destinez mes cahiers, l'ordre ou la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurai à les entretenir. (1767; p.52).

Mais vous devriez bien conseiller à ces souverains avec lesquels vous avez l'honneur de correspondre, et qui ont à cœur la naissance et le progrès des beaux-arts dans leur empire, de fonder une école à Paris d'où les élèves passeraient ensuite à une seconde école fondée à Rome. (1767; p.283).

Incluso para mandar un saludo a una de las princesas que recibía los Salones y a la que Diderot había conocido en París, encarga a Grimm su realización:

Présentez mon très-humble respect à Madame la Princesse de Nassau-Saarbruck, et envoyez-lui toujours des papiers qui l'amusement. (1767; p.65).

A pesar de tener un público bien determinado, Diderot se limita a escribir y a narrar su experiencia para Grimm. En esa voluntad de singularizar, el texto da un rodeo. De un Vous plural, indefinido y distante, que Diderot pretende realmente alcanzar, dado que el texto está escrito para los Soberanos, salta a un Vous singular, preciso y afectivo,

que implica esa situación de comunicación. El texto no vacila entre uno y otro. Todo lo dicho hasta ahora lo demuestra. Existe un afán por olvidar, deliberadamente, al verdadero público lector y centrar los esfuerzos en llegar a Grimm.

Resulta, pues, lógico señalar, como característica principal de estos Salones, la constante personalización. Debemos, incluso, precisar que, conforme pasa el tiempo y Diderot se afianza como crítico, esa personalización, palpable desde el umbral de sus ensayos sobre el arte, se hace cada vez más perceptible. La abrumadora presencia de esta situación de comunicación, en 1765 y 1767, se ha enraizado en el tejido textual y se ha convertido en una de sus fibras esenciales, de tal forma que si tirásemos de ese hilo, si se me permite emplear el símil, la tela se desharía y perdería su consistencia. En efecto, todo gira alrededor de ese pivote, de ese eje central que representa la relación de amistad Diderot-Grimm. En esa decidida restricción, encontré la manera más idónea de hablar del arte. Reducir el público lector a un solo amigo, era ampliar considerablemente su propia libertad : ni miedo a herir, ni pérdida de tiempo en el perfeccionamiento del texto. Y con la libertad, la ocurrencia, el ingenio, la fantasía...

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi j'y puis écrire tout ce qu'il me plaît. (Essais; p.14).

Una razón por encima de todas prevalecía en esa voluntad de permanecer encerrado en la dialéctica Diderot-Grimm: resguardarse de la posible acusación de los artistas. La carta, y sobre todo la carta al amigo, permitía a Diderot abrir su corazón, hablar de sus preferencias y alabar o criticar a su antojo sin miedo a represalias. Era acallar su conciencia, con la excusa, que siempre podría argumentar, de que hablaba en la secreta intimidad de una carta personal. Que esos comentarios salieran a la luz, era probablemente algo secundario para Diderot. Lo importante era la intencionalidad atribuible a sus críticas. No debemos olvidar esa faceta humana del filósofo, que, si bien acepta analizar y criticar minuciosamente los productos estéticos, evita, sin embargo, dañar al artista que intenta hallar la belleza sin conseguirlo.

Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues, pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste? (1763; p.254).

Diderot no quiere hacer daño a los artistas que buscan la belleza, a sabiendas, como buen filósofo, de que los únicos que merecen el látigo son los tiranos, pero rechaza tal actitud sólo a nivel de principios. En sus escritos, lo veremos más adelante, no evita las pinceladas humorísticas o despreciativas, cuando hace falta, porque no quiere renunciar a hablar con toda sinceridad de su sentimiento frente al cuadro. No se limita a describir o explicar; cada una de las obras analizadas lleva su valoración personal, situación delicada que Diderot creyó en parte haber resuelto autoconvenciéndose de esa intimidad secreta que es la relación mantenida con Grimm, relación que le protege y le libera de todo control.

Las constantes llamadas dirigidas a Grimm generan determinadas consecuencias. La primera, y más evidente, quizás sea el tono de los Salones. Los textos de Diderot reflejan, naturalmente, ese tono distendido de una conversación con su aspecto improvisado y espontáneo, no desprovisto de algunas incorrecciones propias de una lengua sin pulir. Hemos comentado ya, en la introducción, la insistencia de algunos investigadores en condenar esa faceta algo descuidada de los Salones, faceta que les confiere, a pesar de todo, vitalismo y entusiasmo, pues son el reflejo de la vida misma. Pero Diderot no está ciego. Sabe y comenta con frecuencia el aspecto inacabado de los Salones :

Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. Je les jette sur le papier sans me soucier ni de les trier ni de les écrire. (1761; p.112).

Ah! mon ami, quels soins il faudrait donner encore à ces quatre pages, si elles devaient être imprimées et que je voulusse y mettre l'harmonie dont elles sont susceptibles! Ce ne sont pas les idées qui me coûtent; c'est le ton qui leur convient. En littérature comme en peinture ce n'est

pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse. (1767; p.260).

De hecho, ese aspecto inacabado no sólo se observa en el estilo. Ideológicamente, Diderot no quiere presentar nada como definitivo :

Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse emporter fidèlement autant de compositins diverses; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste, ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense et je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'une élogé, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. (1767; p.273).

Si no omite el reconocimiento de sus errores, Diderot no acepta, sin embargo, cargar con toda la responsabilidad. La presión que Grimm ejerce sobre él para que escriba deprisa, le impide dispensar los cuidados que debiera:

Mon ami, vous êtes d'une impatience qui me désespère; vous ne me laissez pas le temps de me contenter. Si vous m'eussiez accordé un jour de plus, j'aurais mis la moitié plus de choses, dans la moitié moins d'espace. (1761; p.148).

Si vous m'eussiez accordé un peu plus de temps, j'aurais été meilleur et plus court. (1761; p.164).

Sumisión sólo aparente de Diderot a Grimm ya que tales reprimendas no producían el resultado esperado: los Salones no se acortaban, bien al contrario, eran cada vez más largos. Salvados estos problemas de responsabilidad, Diderot, consciente de sus carencias, deja entera libertad a su amigo para enmendar el texto. "Voilà bien du bavardage. - escribe a Grimm en el Salon de 1761, p.164 - Tirez de là ce qui vous conviendra." Incluso solicita fervientemente su colaboración para mejorar el texto en su sustancia misma:

J'ébauche, mon ami, au courant de la plume. Je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer. (1763; p.210).

En el Salón inicial, el de 1759, Diderot pedía a Grimm que le corrigiera en el sentido de dar mayor flexibilidad, mayor libertad y frescura al texto:

Tâchez de réchauffer cela et me tenez quitte. (1759; p.104).

Era desconocer a su amigo Grimm, quien, en efecto, enmendó el texto, pero lo hizo en sentido contrario al pretendido por el autor, borrando alusiones personales y, en general, las notas de mayor vivacidad (17). A pesar de todo, Diderot le dejaría siempre libertad de hacer lo que quisiera: "Corrigez, réformez, allongez, raccourcissez. J'approuve tout ce que vous ferez." (1763; p.254). Grimm hace uso de esa libertad, demasiado uso al decir de los especialistas, ya que no se limitó a corregir faltas de lenguaje; suprimió realmente párrafos e hizo muchas rectificaciones que dañaron el texto de Diderot, algunas solamente guiadas por su puritanismo (18). Eran modificaciones de las que el lector de la Correspondance Littéraire no se daba cuenta, y a las que no vamos a prestar mayor atención. Hubo, sin embargo, otras intrusiones muy interesantes de cara al estudio que llevamos a cabo sobre la situación de comunicación. Las múltiples invocaciones de Diderot, esa participación continuamente requerida en el diálogo ficticio que el autor parecía mantener con su amigo, provocaron una inevitable reacción, una respuesta real y verdadera que se ha inscrito en el texto, que Grimm ha inscrito en el texto en su propio nombre. Al principio fueron simples observaciones, comentarios que Grimm añadía en notas a pie de página. Luego se fueron ampliando, hasta llegar a ocupar algunas de ellas, en el Salon de 1767, en particular, una página entera. En 1761, por ejemplo, Diderot comentaba un cuadro de Greuze Les Fiançailles y más precisamente la actitud de uno de sus personajes. Dudaba sobre la interpretación que convenía dar a una de las muchachas. ¿Era la hermana mayor que por despecho no se había vestido adecuadamente y mantenía el rostro enfurruñado? O ¿era solamente una sirvienta? Grimm, ante las

vacilaciones de su amigo, optó por intervenir y aportar su opinión al respecto :

Au reste, je ne trouve pas l'observation de M. Diderot sur la soeur aînée fondée. D'abord, je soutiens qu'on ne peut s'y méprendre; qu'on voit très clairement que c'est la soeur, et non pas une servante; son air ignoble ne vient que de la passion vile dont elle est dévorée; et quant à l'habillement vous voyez bien que la jalousie et l'envie qu'elle porte à sa soeur ne lui ont pas permis de se parer pour ses fiançailles; c'est pour elle un jour de deuil; et le père et la mère ont des soins trop chers ce jour-là pour remarquer cette mauvaise conduite de leur fille aînée. et pour la faire rentrer en elle-même. (1761; p.169, nota nº 115).

En 1763, Grimm, más atrevido o más seguro, se dirige directamente a su amigo, quien acaba de dar la descripción de La Chasteté de Joseph. Diderot, literalmente seducido por la mujer de Putiphar, a la que Joseph intenta resistirse, confesaba su entusiasmo por el cuadro de Deshayes. Le gustaba imaginar que Joseph terminaría cediendo, arrojándose en los brazos de tan hermosa mujer. La pintura tenía, no obstante, algunos fallos que no quería pasar por alto, aunque los considerara intrascendentes. Para decir sin realmente decir, optó por poner la crítica en boca de su amigo Grimm, concluyendo, tras la enumeración que este último hacía de los defectos, que tal opinión le era indiferente y que el cuadro seguía siendo el más hermoso del Salón para él. Tras este corto diálogo ficticio, Diderot se proponía hacer una digresión. Grimm no pudo reprimir su participación. Aprovechando la brecha abierta por su amigo, quiso concluir de verdad la pequeña discusión e intercaló un comentario final humorístico a fin de aliviar las divergencias estéticas imaginadas por Diderot:

Si vous m'en croyez, mon ami, nous oublierons cette belle femme qui ne saisira ni votre manteau, ni le mien, et nous écouterons votre digression qui me paraît très savante. (1763; p.212, nota nº 52).

Encontramos igual mecanismo - solicitud de Diderot en forma de un texto que concierne realmente a Grimm y respuesta real del amigo - en

los *Essais sur la peinture*. En el capítulo dedicado a la arquitectura, donde el autor demuestra su carácter primogénito respecto de la pintura y la escultura por ser en su origen un arte sin modelo, Diderot se pregunta por qué razón las proporciones tan perfectas de la basílica de San Pedro en Roma hacen perder a primera vista todo el efecto de su grandiosidad. Como es habitual en él, la reflexión parece estar hecha en voz alta, convidando a Grimm a participar :

Cependant je ne finirai point ce paragraphe sans vous proposer un petit problème à résoudre. (Essais; p.71).

Seguidamente, Diderot se entrega a un pequeño razonamiento que concluye con una serie de preguntas sobre lo que habría sido mejor, si un primer efecto corriente y sin grandiosidad, producto de unas proporciones rigurosas o, al contrario, un efecto que impacte al espectador debido a una irregularidad en el ordenamiento general. Se preguntaba cómo era posible que la regularidad y la perfección de las medidas pudieran ahogar el efecto general, e igualmente, cuál era el defecto que podría dar más relieve a un conjunto estructurado. Grimm, una vez más, no pudo resistir e intervino dando las respuestas solicitadas por Diderot : *"Interrompons le Philosophe un seul moment... "* (Essais; p.73 nota nº 95). Sin atender a sus explicaciones, ya que no es éste el lugar para estudiar los argumentos de los filósofos respecto del problema estético planteado, recogeremos la conclusión de su intervención, que muestra cómo Grimm aceptaba totalmente las reglas del juego impuestas por su amigo:

C'est ce que nous décidèrent, mon cher philosophe, sur les lieux, pendant notre voyage d'Italie. En attendant, reprenons le fil de vos observations. (Essais; p.73 nota nº 95).

En el Salon de 1763, Diderot se proponía escribir la crítica del pintor Roland de la Porte. Iniciaba su artículo diciendo que nadie podía hablar de tal artista, dando a entender que era desconocido porque su pintura no merecía atención ninguna. Grimm, que no compartía esta opinión, no desaprovechó la oportunidad de darla a conocer, interviniendo:

Pardonnez-moi, il passe pour un assez bon peintre en miniature, et ne cède le pas qu'à Vénevault. Son portrait de madame de Lillebonne a été remarqué. (1763; p.231 nota nº 77).

No existe prácticamente Salón alguno en el que Grimm no haya intervenido, de una forma o de otra. En 1767, sus intervenciones se multiplican. Las primeras cuarenta páginas del Salón contabilizan seis, y no son ya simples observaciones añadidas, sino inmersión de lleno en el texto de Diderot. Obsérvese, en el ejemplo que damos a continuación, cómo la presión ejercida por las preguntas es la que provoca literalmente la intervención de Grimm. Ésta se inicia con el imperativo "Ajoutez". Aquí tampoco la damos en su integridad, ya que debemos hacer caso omiso de su contenido para fijarnos en el mecanismo de esa inmersión:

Est-ce un bonheur, est-ce un malheur que de sentir vivement? Y a-t-il plus de bien que de maux dans la vie? Sommes-nous plus malheureux par le mal, qu'heureux par le bien? Toutes questions qui ne diffèrent que dans les termes. *Ajoutez que la plupart de ces questions sont oiseuses, et qu'on néglige de faire entrer dans leur solution les véritables éléments, comme la force de l'habitude, les prestiges de l'espérance... (1767; p.70)

La última intervención real de Grimm, en el Salon de 1767, ocupa una página entera (1767; p.85) y se materializa como una aclaración que se ve obligado a hacer para responder a una interpelación acusadora de su amigo. Diderot acababa de poner de relieve una contradicción de Grimm: ¿Cómo tenía el valor de escribir una sátira de la evidencia - Diderot se refería a unos artículos que Grimm había escrito ese mismo año en la Correspondance Littéraire sobre los economistas y en los que abordaba la inutilidad de buscar el error, a sabiendas de que las pasiones y el interés particular son los que mueven el mundo - y no se atrevía a mandar a los Soberanos la crítica de un cuadro pésimo realizado por encargo de uno de ellos? Grimm, una vez más, interrumpe el discursar de Diderot para responder a tal acusación y matizar su punto de vista personal. (Su intervención empieza a partir del signo *):

Vous aurez le front de leur suggérer que les passions et l'intérêt particulier mènent ce monde, que les philosophes

s'occupent en vain à démontrer la vérité et à démasquer l'erreur; que ce ne sont que de bavards inutiles et importuns, et que le métier des Montesquieus est au-dessous du métier de cordonnier, et vous n'osez pas leur dire On vous a fait un sot tableau. Mais laissons cela, et venons au Caesar de Vien. *Non pas, s'il vous plaît. Avant de laisser cela, monsieur le Philosophe, il faut répondre à votre compliment... (1767; p.85).

Al igual que en el ejemplo anterior, sólo hemos dado el inicio de la respuesta de Grimm. El mecanismo interruptor parecía haber encontrado una justa medida. Grimm interpelaba a Diderot con la fórmula monsieur le Philosophe, añadía su opinión, respuesta o aclaración, al final del desarrollo de su amigo, y concluía siempre con una nota conciliadora. Tras ésta, bastaba retomar el hilo discursivo con palabras similares a las que Diderot había empleado y marcar así los límites de la interrupción. Veamos, si no, el final de la intervención que acabamos de mencionar:

Je conviens que la vérité est inflexible, que la pitié est un sentiment étranger au métier que je fais, et que je vous remets le glaive pour faire justice sévère. Retournons au tableau de Vien. (1767; p.85).

Cuando Grimm da su comentario por acabado, vuelve a hablar de Vien, tema del que trataba Diderot antes de la interrupción. Sin embargo, tras esta última y amplia intervención y después de ese inicio marcado por una decidida participación, sigue un largo silencio. Grimm, el Grimm real, no vuelve a interrumpir el discurrir del Salon de 1767. Las verdaderas razones, ni las sabemos, ni probablemente las sepamos nunca, pero sí podemos aventurar algunas hipótesis en función de lo que haya quedado escrito en el texto mismo. Grimm se quejaba de la extensión de los Salones: en efecto, de breve comentario estético, a modo de noticia artística parisiense para las Cortes extranjeras, se iba convirtiendo en una obra cada vez más larga. Ya no podía ser un artículo de la Correspondance Littéraire; había que dedicarle un número extraordinario (19). Es posible que Grimm al descubrir, conforme le iban llegando las entregas de su amigo, que el texto de 1767 se anunciaba aún más largo que los anteriores, prefiriera - o tuviera que - limitarse a copiarlo sin más añadiduras que el ya sobrado trabajo que se le iba presentando. O,

quizás, lo que le silenciara fuera el *Grimm* de ficción que aparecía en el Salón inmediatamente detrás de sus verdaderas intervenciones. Con la finalidad de distraerse de la labor crítica, Diderot proponía a su amigo unos momentos de reposo en la galería Apollon. En el camino, los dos filósofos reflexionaban sobre la influencia del lujo en las Artes y mantenían así, ficticiamente, una amena conversación (1767; p.117-121), fiel reflejo, por otra parte, de un diálogo real mantenido con el autor el día anterior a la clausura de la Exposición. Es probable que Diderot reprodujera fielmente el pensamiento de su amigo con motivo de esa digresión relajante, al igual que lo había hecho para el diálogo con *Maigron* (20) y cómo no pensar que arrancaría de *Grimm* una entrañable sonrisa al ver sus ideas allí plasmadas, palabra por palabra, y enunciadas por él mismo unos meses antes.

El Salón, lo sospechamos, se convertiría en un juego para los dos amigos. Compenetración amistosa y rivalidades filosóficas, complicidad textual y confrontación de dos sensibilidades, eran los elementos base de esta situación de comunicación que Diderot se empeñó en mantener para hablar del arte. Fue el marco del que no quiso desligar esa crítica naciente. En ella, de los ecos del pensamiento de *Grimm* que Diderot lleva al texto a las verdaderas intervenciones de su amigo, un camino se va haciendo, de la ficción a la realidad, que recoge infinidad de diálogos posibles entre los dos hombres. En ese vaiven continuo, el texto habrá dejado sorprendido a más de un lector desprevenido. En efecto, éste tropieza constantemente con la sinceridad o veracidad de esa situación de comunicación en la que, incluso, llega a quedar reflejada la negociación con su editor:

Mon ami, ce Greuze va vous ruiner. (1765; p.196).

Demain matin si je me rappelle quelque chose que j'aie omis et qui vaille la peine de vous être dit, vous le saurez. (1767; p.162).

Et voilà douze artistes expédiés en douze pages; cela est honnête, et j'espère que vous ne vous plaindrez plus de la prolixité de l'article Vernet. (1767; p.177).

Comme je compte sur vous je parcours les choses un peu légèrement. (1767; p.200).

Infinitas observaciones respecto de la elaboración del texto y de su coste jalonan los Salones, como evidencia la pequeña muestra de ejemplos citados. ¿Por qué dudaría, pues, el lector cuando Diderot anuncia a su amigo no haber visto el cuadro de Fragonard Le Grand-prêtre Coréus s'immole pour sauver Callirhoé y delega en él la obligación de completar su artículo? (21):

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau; vous savez qu'il n' était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela. C'est votre affaire d'en rendre compte. (1765; p.253).

En sustitución de esa crítica que no puede hacer, Diderot se propone comentar a Grimm un sueño extraño que tuvo tras haber leído unos Diálogos de Platon. La visión, explicada en cinco momentos, le permite dar al lector los elementos indispensables para comprender la historia del cuadro de Fragonard, recogido y ampliamente descrito en el quinto momento de su sueño. Sin embargo, nada permite comprender hasta el final que Diderot está haciendo la crítica del cuadro. Cuenta el sueño en un diálogo figurado, mantenido con Grimm, quien hace, en cierto modo, de psicoanalista anticipado, pues sus preguntas y observaciones van encaminadas a explicar la visión y a poner de relieve el parecido con el cuadro de Fragonard que progresivamente se dibuja, como si fuera un hermoso sueño recuperado de la memoria :

GRIMM. Mais dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne?

DIDEROT. Non. Pourquoi me faites-vous cette question?

GRIMM. C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT. Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau les jours précédents, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. (1765; p.258).

El diálogo se prolonga así a lo largo de unas diez páginas:

DIDEROT. Je me doute bien que l'espace plus reculé était rempli de monde, mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus.

GRIMM. C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir, que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard, et qu'ils se sont trouvés dans votre rêve placés tout juste comme sur sa toile.

DIDEROT. Si cela est, ô le beau tableau que Fragonard a fait! (1765; p.260).

A partir del momento en que los dos hombres convienen en las grandes analogías entre el cuadro de Fragonard y la visión de Diderot, Grimm recoge puntualmente los fallos de la pintura, a lo que su amigo replica que también los vió en su sueño. Sospechamos que las críticas observadas en la última parte del diálogo, son las mismas que los dos amigos comentaron ante el cuadro en la exposición. Concluye Grimm, ficticiamente, por orden de Diderot, y concluye Grimm, real y verdaderamente, en una nota añadida:

Jusqu'à présent, mon cher Philosophe, je vous ai laissé dire et j'ai parlé comme il vous a plu. (...) Vous avez relevé d'une manière très ingénieuse ce qui donne à toutes ces figures plutôt un air de fantômes et de spectres que de personnages réels (...), votre rêve est plus beau que son tableau. (1765; p.264, nota nº 679).

De esa forma, se va construyendo una trama ensayística en la que se hace difícil saber dónde empieza la realidad y dónde la ficción. Las intervenciones de Grimm, las verdaderas, las que hizo de su puño y letra, hablan por sí solas de la fuerza que tiene el texto de Diderot, pues Grimm es literalmente empujado a intervenir y a participar. No puede permanecer ajeno a tanta provocación y le resulta irresistible interrumpir, contestar o matizar los argumentos de Diderot. Los investigadores ven con malos ojos todas sus intervenciones, sin embargo, son el fruto mismo del trabajo del autor. Él dispuso el texto de tal forma que no hubiera otra salida. Quiso esa participación. Quiso esa complicidad. En su escritura no parece tan importante decir, como decir al otro. Todo es diálogo - o puede virtualmente convertirse en ello. Y también lo es la crítica que Diderot no imagina sin la colaboración de su amigo Grimm:

Si mes pensées sont justes, vous les fortifierez de raisons qui ne me viennent pas, et de conjecturales qu'elles sont vous les rendrez évidentes et démontrées. Si elles sont fausses, vous les détruirez. Vraies ou fausses, le lecteur y gagnera toujours quelque chose. (1767; p.84).

Solicitar esa ayuda, por parte de Diderot, es confesar que su texto está sin acabar. Es, igualmente, significar la confianza en el juicio estético de su amigo y querer que el ensayo sea el fruto de una reflexión común. Era, ante todo, ejercer una fuerza persuasiva de la que las respuestas de Grimm son la prueba más fehaciente. No quiso ofrecer su texto como un todo cerrado, definitivo, intocable y dejó, voluntariamente, esa puerta abierta a la participación. No es pura retórica, porque Diderot reitera incansablemente - hasta conseguirlo - su solicitud. Tampoco es producto de la inexperiencia, ya que vuelve a surgir tal proposición de diálogo y colaboración, como hemos visto en varios ejemplos, en los momentos de mayor seguridad crítica, en 1765 o en 1767. Sólo la experiencia compartida es válida a los ojos del filósofo. Más aún: el texto sugiere que lo único importante es el sentir de Grimm, en definitiva del lector:

Donnez un signe d'approbation à mes remarques lorsqu'elles vous paraîtront solides, et laissez les autres pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir; je ne priserai la mienne que quand elle se trouvera conforme à la vôtre. (1767; p.274).

Diderot tiene conciencia de que su meta es la de convencer y convencer pasa necesariamente, para él, por la conversación, el diálogo y la controversia.

* * *

* *

Este primer apartado nos ha familiarizado con una de las facetas más característica de la crítica de arte diderotiana: el continuo diálogo con su amigo Grimm. El autor no parece poder imaginar los comentarios de las obras de pintura y escultura, expuestas en los Salones, fuera de esta peculiar situación de comunicación que une, de principio a fin, a Diderot con Grimm, como protagonistas de excepción de una larga, profunda y sustanciosa conversación sobre el arte.

Una enunciación en primera persona de singular y la elección del género epistolar para lo que es una situación de discurso, haciendo de Grimm el único receptor de su mensaje, propiciaba una mayor libertad, la emergencia de familiaridades y, en general, un tono propio de la oralidad. En efecto, de la carta al diálogo, ficticio o real, de Grimm al lector, la crítica de arte de Diderot se va escribiendo sobre un fondo de preguntas y respuestas hechas en la intimidad y la confianza. El estudio nos ha desvelado, por otra parte, diferentes modalidades en ese intercambio. La comunicación propia de una carta empuja a Diderot al diálogo, otorgándole la posibilidad de fingir ser interrogado por el amigo y tener que aportar respuestas para saciar su curiosidad. Pero las preguntas fingidas se convierten, en infinidad de lugares, en diálogos presentados como reales en los que Grimm y Diderot enuncian en primera persona sus respectivas ideas. A estas dos variantes del dialogismo se suman las verdaderas intervenciones de Grimm, que acaban por confundir al lector, añadiendo una nota suplementaria en la ya compleja trama dialogal de los Salones.

La relación epistolar elegida no se limita a ser un marco formal: se vive en toda su plenitud, llevando al texto la confianza, la amistad, los secretos y el tenor propio de una verdadera carta. Se presenta como el deseo de Diderot de compartir con su amigo la reflexión y los sentimientos que la contemplación de las obras ha generado. En la práctica, se convierte en un vehículo para transmitir ideas y mensajes de lo más variado, pero, en síntesis, le atribuiremos tres funciones básicas: una primera función, que consiste en organizar el mensaje estético - lo introduce, lo concluye, lo estructura... es a través de llamadas a Grimm como Diderot dispone las diferentes partes de su

discurso - una segunda función que calificaremos de crítica - en el diálogo y en la palabra dirigida a su amigo el autor valora las obras - y una tercera - la que consiste en ejercer una fuerza de cohesión dando homogeneidad a un conjunto textual, en el que existen como veremos más adelante, algunas tendencias disgregadoras.

1.1.1.2. El diálogo con los artistas:

A esa situación de comunicación de base que acabamos de estudiar, pilar de los Salones, se superponen otras múltiples situaciones en las que Diderot entabla un diálogo con el pintor objeto de sus críticas. En el Salon de 1759, hubo ya un tímido intento. El autor aconsejaba a Bachelier que no se dispersase y volviese a pintar los bodegones y los cuadros costumbristas que siempre le habían caracterizado (22):

Mr Bachelier, mon ami, croyez-moi, revenez à vos tulipes.
Il n'y a ni couleur ni composition, ni expression, ni
dessin dans votre tableau. (1759; p.99).

La crítica, teñida de una nota de humor y hecha directamente a la persona interesada, sería el inicio de una larga, constante y fructífera conversación mantenida con los artistas. En efecto, en el Salón siguiente, la experiencia se multiplicaba por cuatro y la pincelada de color de 1759 daba ya señales de convertirse en un método crítico. Bachelier seguía formando parte de los artistas interpelados por el autor:

Mon ami Bachelier, retournez à vos fleurs et à vos
animaux. Si vous différez, vous oublierez de faire des
fleurs et des animaux, et vous n'apprendrez point à faire
de l'histoire et des hommes. (1761; p.147)

Todas las interpelaciones servían, al igual que ésta, para llamar la atención de un pintor y concluir una crítica de carácter negativo. Una de ellas, la interpelación hecha a Pierre, ocupaba, no obstante, un espacio mucho mayor que las demás, pues ya no se ofrecía a modo de síntesis conclusiva, sino, al contrario, como verdadera promotora del artículo crítico. Ciertamente es que la acusación era muy grave, Diderot hablaba de plagio (23):

Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de St. Cloud. Qu'il est bas (!) qu'il est ignoble (!) Pour vos femmes, et le reste de votre composition, je conviens qu'il y a de la beauté; des caractères; de l'expression; de la sévérité de couleur; mais mettez la main sur la conscience, et rendez gloire à la vérité! Votre Descente de croix n'est-elle pas une imitation de celle du Carrache qui est au Palais royal et que vous connaissez bien. (1761; p.122).

El artículo crítico parecía expresamente escrito para Pierre y en él Diderot le explicaba, con todo detalle y siguiendo el cuadro punto por punto, el porqué de su acusación. Con la crítica de Pierre en el Salon de 1761, Diderot había hallado una nueva manera de hablar del arte. A partir de este texto, no haría más que aumentar, perfilar y agudizar las interpelaciones hechas a los artistas. En 1763, son ya diecisiete las interrupciones del diálogo con Grimm para hablar y dirigirse personalmente a un pintor, a fin de concienciarle de sus errores. En ocasiones, la observación es breve. El pintor es insignificante y Diderot de un modo irónico ridiculiza su obra, invitándole a dedicarse a otra cosa:

Mais dites-moi, Monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et vous mourrez sans vous en douter. (1763; p.218).

En otras ocasiones, el apóstrofe puede ser producto de la decepción de Diderot frente a la obra de un determinado artista. Es, por ejemplo, el caso de Casanove, cuyas pinturas no eran lo que podían ser y parecían

resentirse de la pérdida, en el taller, de su alumno Louthembourg que acababa de independizarse. Ése es, al menos, el sentido de la alusión de Diderot, siempre bien informado de la vida y milagros de cada uno de los artistas (24):

Ah, Monsieur Casanove, qu'est devenu votre talent? Votre touche n'est plus fière comme elle était; votre coloris est moins vigoureux; votre dessin est devenu tout à fait incorrect. Combien vous avez perdu, depuis que le jeune Louthembourg vous a quitté! (1763; p.247).

El supuesto más corriente lo proporcionaba el pintor que no daba el mismo rendimiento que en sus obras anteriores. La crítica de Diderot era entonces de carácter general y con un tono serio:

Mais, Monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier. Jamais sans le livret je ne vous aurais reconnu dans ce tableau. Prenez garde qu'à force de passer d'un faire à un autre, vous ne finissiez par en avoir un indécis et commun qui soit à tout le monde, excepté à vous. (1763; p.246). (25).

Era el tipo de apóstrofe que caracterizaba el diálogo de Diderot con algún pintor a quien el filósofo estimaba. Las más de las veces, sin embargo, sin miedo al derroche de energía, ni prisas o impacencias y con el tono de superioridad del entendido, Diderot explica al artista con seguridad y precisión lo que arruina su obra. Se puede prestar a un análisis detallado de los diferentes personajes, y nunca falta la nota humorística o irónica:

Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges? Les vôtres sont trois polissons déguisés. Votre Abraham est un vieux paillard qui a le souris indécent, le nez recourbé, la physionomie grimacière et rechignée d'un faune; il ne lui manque que les oreilles pointues et les petites cornes. Et cette figure mesquine de femme derrière la porte, c'est une servante que vous ne me ferez jamais prendre pour une Sara. Et puis, vos couleurs sont sales et crues; vous êtes d'une fadeur de monotonie insupportable. Vous m'ennuyez, Monsieur Hallé; vous m'ennuyez. (1763; p.198). (26).

Las enunciaciones que inauguran una nueva situación de comunicación con un artista empiezan todas por una llamada personal al pintor o escultor concernido. Las críticas son duras, muy duras, pero el hecho de que Diderot las haga personalmente las despoja del carácter ofensivo. Se tifican, por otra parte, de un tono marcadamente profesoral, lo que disculpa la crudeza de las observaciones, pues se aceptan, al provenir de un especialista, críticas que no se tolerarían de un profano. El lector se convierte en testigo de la reprimenda, pero Diderot, por ese mismo tono empleado, logra llevarnos al taller o a la Escuela y la crítica, aunque sentenciosa e irrevocable, parece atenuada por el murmullo del lugar.

El carácter profesoral se acrecienta más aún, cuando Diderot vuelve a convocar a un pintor, tras haber analizado sus obras, para que observe en el cuadro de un rival lo que él no supo hacer. Con esta práctica, parece entregar la obra que le gusta como ejemplo para todos. Es lo que ocurre con la obra de Chardin *La Raie*, en 1763, que Diderot ofrece así a la admiración de sus compañeros y en particular de Pierre:

Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures. (1763; p.220).

Con ocasión de un análisis dedicado a Greuze, en 1765, Diderot vuelve a llamar a Drouais (27), a quien había acusado de dejar sin vida a su *Jeune homme vêtu à l'espagnole et jouant de la mandore* (1765; p.154). En la interpelación, le pide que se fije bien en la diferencia pictórica que debe observarse entre lo que representa la madera o una materia dura y rígida y la carne humana. Greuze había pintado a una niña con un muñeco que representaba a un capuchino en los brazos:

Monsieur Drouais, approchez, voyez-vous cette enfant? c'est de la chair; ce capucin, c'est du plâtre. (1765; p.187).

En ocasiones, la argumentación de Diderot se modifica en función de las reacciones que el filósofo presta al artista. Admirando en 1765 los

paisajes de Louthembourg, interpela a Joseph-Françisque Millet para que observe el acierto de dichos cuadros:

Mr. Francisque, vous qui vous mêlez de paysages, venez, approchez, voyez comme ces roches à droite sont vraies ! comme ces eaux courantes sont transparentes ! ... (1765; p.220).

La belleza de los cuadros de Louthembourg es puesta de manifiesto en ese diálogo encaminado a aleccionar a Millet, pero el filósofo supone al artista indiferente a sus observaciones, por lo que cesa repentinamente su intervención, después de una exhortación a proseguir en su error:

Mr. Francisque, cela ne vous consterne pas; ah! vous vous croyez de la force de Louthembourg, et c'est autant de perdu que ma leçon. Allez donc, Monsieur Francisque; continuez de vous estimer et de vous estimer vous seul. (1765; p.221).

Este tipo de apóstrofes, que adoptan, como vemos, las formas más variadas y naturales, favorecía una sana rivalidad entre los artistas, despertando su amor propio y la voluntad de superación. No olvidemos que circulaban por París algunas de las hojas críticas de los Salones de Diderot. Y aunque no hubiesen circulado: el carácter pedagógico es innegable, independientemente de que sea bueno o malo, lo que demuestra que su ambición iba más allá que la de valorar las obras de la Exposición. Diderot opinaba que un pueblo tiene el mundo artístico que se merece, lo que significaba para él que la sociedad, en su conjunto, es responsable de la creación artística (1763; p.179-180). Los consejos que prodiga a los artistas van en este sentido. Abriendo sus ojos a los defectos y haciéndolo sin deferencia ni moderación, es como si Diderot hubiera querido fomentar un caldo de cultivo, en el que el espíritu de competición, excitado, pudiera generar una sensible mejora de las bellas artes. (28).

Además de la generalización de esa determinada manera de abordar la crítica, el texto de 1763 contiene otras novedades en relación con la situación de discurso. Cuatro de los diecisiete apóstrofes son de

carácter positivo. Vien, Greuze, Chardin, y Falconet le arrancan, y de manera particular los dos últimos, un verdadero grito de admiración que se tife de familiaridad, pues, ante el entusiasmo que le proporcionan y, llevado por el arrebató, Diderot abandona toda distancia y opta por un decidido tuteo. Esa progresión, normal por otra parte en las cartas amorosas, en las que la confianza hacía deslizar el trato hacia el tuteo para volver después al más rígido corsé del usted, era una manera extremadamente personal de abordar al artista (29):

O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble. Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. (1763; p.250).

La apertura de una nueva situación de discurso dejaba de ser el coto de las reprimendas. También los elogios generaban diálogos personalizados. Pero el Salón, la Academia o la Escuela - dondequiera que el lector se imagine estar escuchando las observaciones de Diderot - reúne artistas pésimos, algunos con genio y otros rebeldes: el último caso es el de Boucher. El pintor tiene fama y su pintura se ve refrendada por el gusto del público, lo que le da una cierta arrogancia frente a las críticas del Maestro. Para reflejar esta situación, el autor imagina un corto diálogo, en el que Boucher tiene opción a contestarle y a explicar su elección, aunque ésta no sea de su agrado:

Si vous dites au peintre: Mais Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux... Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela? Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges?... Non... Ni moi non plus, et voilà pourquoi je m'essaie comme il me plaît, dans une chose qui n'a point de modèle en nature... Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez, et qu'on vous parle de dieu, ce soit autre chose que l'homme. (1763; p.195).

Quizás tal discusión existió realmente. Pudo haber tenido lugar un lunes cualquiera de los que Diderot acudía al salón de madame Geoffrin,

donde pintores y escultores eran convidados por dicha mecenas (30). No es que le gustaran de verdad esas reuniones aristocráticas. Prefería las tertulias de tipo más íntimo y familiar donde no tuviera que reprimir su entusiasmo, como las que se daban en la rue Neuve de Luxembourg en casa de Grimm (31). Pero Diderot debía de estar muy solicitado y, aunque por naturaleza prefiriera el trato directo y simple antes que la hipócrita delicadeza que, sin duda, reinaba en esos salones del siglo XVIII, su profundo amor a las gentes y su talante de narrador le permitirían aclimatarse dondequiera que hubiera tertulia. En efecto, era un conversador nato, capaz de desplegar energía a raudales cuando le tocaba contar algo o defender una idea de tal manera que esa "bouche d'or", como lo llamaba la madre de su mujer (32), solía tener a su público fascinado. Los artistas vivirían de igual modo esa atracción, pero la confianza que llegaron a manifestarle probablemente tuviera otra raíz. Diderot se convirtió en el amigo de los artistas porque fue el primer hombre de letras que convivió con ellos; el primer hombre capaz de interesarse, quizás no tanto por su obra - los comentarios sobre tal pintura o tal escultura serían tema de cualquier salón aristocrático -, como por su quehacer y las dificultades de su oficio. Jacques Chouillet subraya esta preocupación de Diderot como una de las más loables. El haber sacado a la luz las exigencias técnicas propias de los artistas, nos dice el investigador, es una de las "lettres de noblesse des Salons" (33). Fue capaz de escuchar lo que ellos tenían que decir, prestándoles igual atención que dispensó en los talleres y fábricas cuando preparaba la Enciclopedia. Los artistas disfrutarían viendo la sincera atención que les prestaba y gozarían enseñando al que, en ocasiones, no tendría miedo en aparentar ser su discípulo:

Il faudrait être accompagné d'un artiste habile et véridique qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés. On ne tarderait pas à s'entendre au technique. (1765; p.151).

Esa exagerada disposición de Diderot a encajar golpes por los errores cometidos con tal de aprender, dice mucho la humildad con que se enfrentaría a esas conversaciones. Desde el principio no quiso limitarse

a ser un crítico de arte para discusiones de salón y realizó un serio esfuerzo por aprender a apreciar la parte técnica. Este afán, grabado en el texto a nivel ideológico, no tenía otro fin que el de ser aceptado y reconocido por los propios artistas, quienes no tomaban en serio a los que osaban opinar sobre su trabajo sin conocer el oficio. Diderot puso todos los medios a su alcance para adquirir ese punto de vista profesional, y lo imaginamos sin dificultad entre dos Salones corriendo de un taller a otro, hablando con los artistas, escuchándoles atentamente y bebiendo sus palabras. Había tenido ocasión, con los trabajos realizados para la Enciclopedia, de meditar sobre el arte y la belleza. Redactó, entre otros artículos, el que llevaría por título Le Beau. Había traducido, por otra parte, la obra de Shaftesbury (34), a lo que hay que sumar sus numerosas lecturas relacionadas con el arte (35), pero hasta entonces sus conocimientos se limitaban a ser teóricos. Con la redacción de los Salones tuvo que aprender a mirar de otra manera. No bastaba con saber en abstracto lo que era la belleza. Sintió la necesidad de analizar la obra de arte en su aspecto puramente formal y fueron los artistas quienes le ayudaron a apreciar y a adquirir ese lenguaje.

Si los Salones y la Correspondencia de Diderot permitirían establecer una amplia lista de artistas con los que mantuvo una relación que no fuera de simple cortesía, no es así respecto de los puntos específicos sobre los que requirió sus consejos. Se limita las más de las veces a hablar genéricamente de esa ayuda que le proporcionaron en la apreciación de la parte técnica, sin explicitar si las explicaciones le sirvieron para entender el juego de los colores, el efecto de la luz, la belleza de un trazo o algún otro aspecto relacionado con esa parte técnica. La única precisión que encontramos - y quizás ésta haya sido la mayor aportación - es el esfuerzo realizado para el dominio del lenguaje, para el aprendizaje de los términos técnicos con los que pintores y escultores hablaban de sus obras. Siempre aconsejará a cualquier persona aficionada al arte pasearse por los museos con un artista para comprender el significado exacto de las palabras:

Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de contours coulants, de belles couleurs locales,

de teintes vierges, de touche franche, de pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour, de ces laissés ou négligences heureuses. (36).

Diderot realizará un serio esfuerzo por adquirir tal experiencia (37). Desde el Salon de 1761, las frecuentes alusiones a la conversación de los artistas son la confirmación de la atención que les prestó. Su apreciación general de cómo los artistas hablaban de su propio arte es negativa. Pocos saben hacerlo y su capacidad le parece muy limitada, exceptuando artistas como Chardin, Greuze y algún otro:

Chardin et lui parlent fort bien de leur talent, Chardin, avec jugement et de sans-froid, Greuze avec chaleur et enthousiame. La Tour en petit comité est aussi fort bon à entendre. (1765; p.179).

Diderot conocía muy bien a los artistas. Los Salones son una gran fuente de información, no sólo por el enorme número de cuadros comentados, sino también por un sinfín de detalles particulares respecto del mundo de la pintura y la escultura. No es extraño que Catalina de Rusia le confiara la compra de obras de arte para el pueblo ruso y delegara en él para llevar a cabo las negociaciones conducentes a disponer de los especialistas artísticos que necesitaba (38).

Una vez adquirida la experiencia, Diderot no reniega de sus fuentes, muy al contrario. A lo largo de toda su carrera crítica buscó la confirmación de cada uno de sus argumentos respecto de la parte técnica, intentando apoyarlos siempre en los comentarios de los propios artistas. Así sucede cuando realiza la crítica de la escultura Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime de Falconet (1763; p.250), o cuando se enfrenta a la valoración del cuadro de La Grenée (39) Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa soeur (1767; p.99), por limitarnos a estos dos ejemplos. Inicia de hecho el Salon de 1767 lamentándose de la pérdida de Falconnet - cuando sólo se había marchado de viaje a Rusia (40) - como hecho irreparable y nefasto de cara a su labor crítica (1767; p.52). En 1769 cuando han transcurrido diez años desde el primer Salón y lleva realizado lo más hermoso de su crítica de arte, escribe todavía:

Je ne juge que de ce que je connois; et (...) sur le reste, qui tient au technique, je ne suis point humilié de recourir aux lumières des gens de l'art, entre lesquels il y en a, comme vous sçavez, un bon nombre qui me chérissent et qui me disent la vérité. Avec ce que nature m'a donné de goût et de jugement, et les yeux de Vernet, de Vien, de Cochin, de Chardin, que j'emprunte quand il me plait, il est difficile qu'on me trompe. (41).

El estudio de la enunciación en la crítica de arte de Diderot confirma tal búsqueda. En numerosas ocasiones abandona la conversación con Grimm para dirigirse a un artista. Estas diferentes situaciones de comunicación, que se generan cada vez que entabla una conversación con algún artista - tímido intento en 1759 y 1761, hasta adquirir en 1763 la consistencia y la seguridad del que ha aprendido las claves del intercambio -, reflejan esa preocupación, ese deseo de dialogar con ellos de su obra.

Lo que hemos dicho del Salon de 1763, respecto de esas peculiares situaciones de comunicación, se repite en 1765 y 1767, en que todas las experiencias llevadas a cabo en los Salones anteriores tienen su expresión, si no más perfecta, por lo menos más desarrollada. El autor habla intermitente e incansablemente con casi todos los artistas. Distribuye elogios y críticas con elocuencia y maestría y tiene conciencia de haber logrado su propósito. Se sabe lo suficientemente capacitado para poder discutir con las mismas herramientas:

Et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature; j'ai conçu la magie des lumières et des ombres; j'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés. (1765; p.21).

La aparente contradicción de 1767 entre el saber adquirido y la aún necesaria colaboración con los artistas no es indicativa sino de su

carácter mismo. No fue soberbio y tampoco despreció nunca - por mucha seguridad que tuviera en su juicio estético - una opinión formulada desde un punto de vista diferente y profesional.

El análisis de los diálogos que mantiene con los artistas, en cada uno de los artículos que les dedica aporta, además, otras claves que nos interesa poner de relieve en las páginas siguientes. Algunas de las opiniones manifestadas se refieren al aspecto técnico. Es éste, por ejemplo, el sentido de la crítica dirigida a Le Prince (42), en el Salon de 1767. Los comentarios sólo atañen a la imperfección formal de los cuadros del artista presentados aquel año:

Je vous ai prèdit, monsieur Le Prince, que vous n'aviez plus qu'un pas à faire pour tomber au pont Notre-Dame, et vous y voilà. Quand il faut peindre à pleines couleurs, colorier, arrondir, faire des chairs, Le Prince n'y est plus. (1767; p.217).

Sin embargo, estas apreciaciones son escasas, además de ser siempre de carácter general y difuso; y tampoco encierran ese lenguaje técnico que los artistas le enseñaron. Hemos mencionado ya su empleo, pero no aparece en los diálogos. En la mayor parte de ellos, Diderot les reprocha una carencia que tiene más propiamente que ver con la idea abstracta del cuadro que con el hacer pictórico:

Monsieur Fajou, mettez-y donc l'air sépulcral et lugubre, si vous voulez que j'en dise du bien. (1765; p.302)

... et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique; vous l'ignorez absolument, cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. (1767; p.228).

Si bien es cierto que aprendió cuanto podían enseñarle los artistas, también lo es que Diderot no pone tal saber en práctica cuando se dirige directamente a ellos. En los diálogos parece olvidarse de los criterios técnicos y, en el tono marcadamente crítico, expone o bien su opinión personal global, o bien esa carencia de elementos inmateriales en la

obra, de la que culpabiliza a la mayor parte de los pintores. Desde el Salon de 1759 se queja de esa carencia : lo que les falta a los artistas es fuerza, imaginación y elevación (1759; p.104). La gran lucha, la verdadera, la eterna lucha de Diderot en las artes fue ésa. El análisis de las obras gira casi siempre sobre lo que, sin duda, es uno de los ejes centrales de su crítica: la búsqueda del ideal. La queja se repite continuamente en el texto:

Le technique s'acquiert à la longue; la verve, l'idéal ne vient point, il faut l'apporter en naissant. (1765; p.224)

Ah, mon ami, qu'il est rare de trouver un artiste qui entre profondément dans l'esprit de son sujet. Et conséquemment, nul enthousiasme, nulle idée, nulle convenance, nul effet. Ils ont des règles qui les tuent. (1767; p.86).

Intarrissables sur le technique qu'on trouve partout; muets sur l'idéal qu'on ne trouve nulle part. Ils font cas de la chose qu'ils ont; ils dédaignent celle qui leur manque. (1767; p.87).

Ideal no debe entenderse en el sentido platónico del término. Si se ha criticado esa aparente contradicción de un espíritu materialista que lucha, en su crítica de arte, por buscar el ideal (43), es por no entender cuál es el significado real de la palabra para el autor, por permanecer a un nivel puramente anecdótico haciendo derivar idealismo de ideal y oponiéndolo a materialismo. Y no es eso. Ideal significa, en la crítica diderotiana, tener ideas para imaginar una historia original. Se opone al aspecto técnico de la obra y pretende aludir a todo lo que rodea su contenido y no su aspecto formal. No se trata de ir en busca de un absoluto, que esté en alguna parte inscrito, para imitarlo. Diderot sólo pretende volver a motivar la inquietud y la imaginación de los artistas en el terreno de los contenidos, mostrarles y hacerles entender que el mensaje de la obra requiere el mismo cuidado que su realización formal. El problema del ideal se plantea con agudeza, porque la pintura no se ha desligado aún del sujeto y más concretamente de los temas mitológicos. Los llamados "peintres d'histoire" siguen inspirándose en la Iliada y la Odisea, sin lograr superar, ni siquiera igualar, al poeta griego que imaginó tales aventuras. Cuando plasman algún episodio en un

cuadro, siempre les falta ese vuelo, ese carácter intangible que debería, no obstante, sellar sus obras como algo irrepetible. Diderot era un apasionado del mundo antiguo. Leía a los poetas griegos y latinos a diario, conocía párrafos de sus obras de memoria y nos ha dejado, además, algunos comentarios sobre traducciones de versos que son la prueba del conocimiento que había adquirido. Se adelantaba, incluso, a su tiempo mostrando entusiasmo por dramaturgos griegos como Esquilo, autor prácticamente desconocido en el siglo XVIII (44). La comparación, en detrimento de los pintores, era, pues, inevitable.

En la práctica de los Salones, Diderot critica esa carencia de los artistas y propone con frecuencia temas de recambio. En el ejemplo que ofrecemos, Diderot dialoga con Baudouin, cuñado de Boucher. Ambos tenían una predilección por los temas frívolos y libertinos, muy representativos de la sociedad desocupada, aristocrática y decadente de la segunda mitad del siglo XVIII, frente a los valores burgueses nacientes y ensalzados por Greuze (45). En un primer momento, Baudouin (46) solicita la opinión de Diderot sobre el tema de un cuadro que se propone realizar: se trata de una chiquilla que acaba de dar a luz, clandestinamente, en casa de una comadrona y quiere abandonar a su hijo por falta de medios. Diderot, guiado por la creencia de que la pintura debe educar, propone una primera modificación del lugar de la escena:

Et que ne placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier, et que ne me montrez-vous une honnête femme que le même motif contraint à la même action? Cela sera plus beau, plus touchant et plus honnête. Un grenier prête plus au talent que le taudis d'une sage-femme. Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène? Votre composition n'inspirera qu'une pitié stérile; la mienne inspirera le même sentiment avec fruit. (1765; p.169).

Baudouin no se convence: el tema es demasiado serio y las mujeres a su disposición para servirle de modelos no son precisamente mujeres decentes, por lo que insiste en que el tema sea algo más superficial:

Eh bien, voulez-vous un sujet gai? - Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez, car je ne m'en défends pas,

j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas.- Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura, et vos modèles seront encore rue Fromenteau.- Dites vite, dites vite... (1765; p.169). (47)

Nunca el pintor le pillaba desprevenido. Diderot tenía recursos fuera cual fuera el tema del que se tratase:

Imaginez, continuai-je (,) un fiacre qui s'en va entre onze heures et midi à St Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture sur le côté. La portière s'ouvre et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir. Le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siège et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front, et l'autre à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire; les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes, et les polissons qui s'étaient rassemblés criaient au moine: Il a chié au lit! Il a chié au lit! - Cela est excellent, dit Baudouin. (1765; p.170).

El segundo cuadro propuesto no es, evidentemente, el tipo de pintura que más llamaba su atención, pero, de ser un tema libertino, a Diderot le gustaba que fuera aderezado con un toque burlón, que inducía al lector o al espectador de la obra a sonreír. El ejemplo pretendía mostrarnos la gran capacidad de Diderot para inventar historias. Fuera cual fuera el tema abordado, antigüedad, religión, moral o historias licenciosas, su genio creador elucubraba rápidamente un esbozo. Numerosas ideas para cuadros se han plasmado en los Salones y sabemos de algunas - Vénus et Mars de Vien, por ejemplo, fue un tema sugerido por Diderot - llevadas a la práctica (48). Consideraba que ésta era una condición esencial para realizar un buen cuadro. Conocer el arte del dibujo y de los colores y ponerse a pintar sin una gran idea, era el fracaso asegurado:

Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures; ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée. Qu'il faut se

promener, méditer, laisser là les pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée. (1759; p.95).

Tenía una capacidad especial para imaginar, para visualizar un cuadro en su mente, inventar una historia y congelarla en su momento culminante. En pintura, al igual que en el teatro, la puesta en escena es esencial y Diderot resulta ser un maestro en este arte (49). El diálogo con los artistas, tanto el real, el que tuvo lugar fuera de la crítica de arte, como el que estudiamos, encontraría en este punto el verdadero equilibrio, el verdadero intercambio:

Chardin, La Grenée, Greuze, et d'autres m'ont assuré (et les artistes ne flattent point les littérateurs) que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête. (1767; p.109).

En efecto, la ayuda era mutua. Si los artistas le enseñaban, con ejemplos, cómo emplear adecuadamente el vocabulario pictórico, Diderot podía elevar el debate y comunicarles la ilusión de un vuelo ideal, podía ampliar su horizonte poniendo a su alcance la infinitud de la imaginación. En el aspecto más práctico, se convertía en una multitud de sugerencias que siempre estaba dispuesto a dar, pues no tenía ninguna reserva cuando se trataba de dedicarse a los demás (50) : ideas para cuadros, disposición de las figuras, expresión de los personajes... Diderot se convertía en el árbitro del gusto francés (51). Los artistas le respetaban, confiaban en su juicio y solicitaban su opinión, lo que en más de una ocasión le colocaría en una situación delicada. Cuando no le gustaban las obras del pintor que le pedía su parecer, recurría al humor, como en el ejemplo que ofrecemos a continuación, humor que Parocel (52), aparentemente, no detecta:

Il me voit, il m'aborde, voilà mes tableaux, me dit-il; eh bien, qu'en pensez-vous? ~ Mais j'aime votre Procris, elle a de beaux tétons. - Eh oui, cela séduit, cela séduit... - Tirez-vous-en mieux, si vous pouvez. (1765; p.177).

El único pintor que sabía, según Diderot, realizar la "puesta en escena" de un cuadro era Greuze (1763; p.236). Los demás carecían de idea

previa a la elaboración de la pintura, lo que provocaba los demás errores. Al desconocer el propio artista el mensaje, la idea esencial que quería transmitir, tampoco sabía cómo orientar los elementos del cuadro para que todo confluyera en ella y la realzara. El cuadro se hace así lugar de confusión. Diderot se queja, con frecuencia, de que los personajes no tienen las expresiones que corresponden a su estado o a su acción, el interés se desplaza... Es, por ejemplo, la crítica que el filósofo hace al pintor Hallé por su cuadro Saint Vincent de Paul qui prêche:

Et puis croyez-vous qu'il fût indifférent de savoir, avant de prendre le crayon ou le pinceau, quel était le sujet du sermon; si c'était ou l'effroi des jugements de Dieu, ou la confiance dans la miséricorde de Dieu, ou le respect pour les choses saintes, ou la vérité de la religion, ou la commisération pour les pauvres, ou un mystère, ou un point de morale, ou le danger des passions, ou les devoirs de l'état, ou la fuite du monde. Ignorez-vous ce que votre orateur dit? Comment saurez-vous le visage qu'il doit avoir, et l'impression qui se doit mêler dans les visages de vos auditeurs, avec l'attention? (1761; p.128).

La confusión dentro del cuadro es una de las observaciones que más a menudo se repite en el diálogo que mantiene con los artistas. El siguiente ejemplo trata de un cuadro de Le Prince, Un jeune homme récompense le zèle de la vieille:

Quant à l'action, elle est tout à fait équivoque: Est-ce la vieille qui apporte une lettre ou à qui l'on donne une lettre à porter? Il n'y a que vous, monsieur Le Prince, qui le sachiez, car ces deux femmes tiennent la lettre, sans que je puisse deviner celle qui la lâchera. L'action, le mouvement, l'air empressé de la vieille pour partir, me l'auraient peut-être appris, mais cela n'y est pas. La jeune fille m'aurait tiré de perplexité, en tenant sa lettre cachetée d'une main, et de l'autre faisant sa leçon à la vieille, mais cela n'y est pas. Vous avez pris le moment équivoque et le moment insipide. (1767; p.213).

Diderot alaba, por ejemplo, en los esbozos de Carle Vanloo el que "tous les points de la toile disent la même chose, chacun à sa façon" (1765; p.45). La elección de un momento inadecuado, de un momento que no se presta a la representación pictórica, también se repite con una cierta

frecuencia. El pintor no dispone de la misma libertad que el literato (1761; p.118). Si éste puede hablar de la flecha que el dios amor ha clavado en el pecho de su elegida, aquél no puede permitirse mostrar esa misma flecha clavada en el corazón, porque el impacto visual impediría la ensoñación amorosa del espectador. Cualquier acción violenta exige ser representada en su momento inmediatamente anterior o posterior (53). Es una característica de la pintura el tener que condensar todo el mensaje en una sola imagen. El cuadro es un espectáculo en el que el tiempo se ha detenido y con él la acción y las palabras. Por esta circunstancia, se requiere un gran acierto en el momento elegido, pues debe indicar con precisión todos los detalles del desenlace que ha tenido lugar o que va a tener lugar, debe ofrecer todos los indicios de lo que acaba de suceder o de lo que va a suceder, lo que distaba mucho de ser siempre el caso. Los ejemplos serían, aquí también, legión, pero nos limitaremos a dar uno sólo que pertenece al Salon de 1761. Se trata del lienzo Cléopâtre expirante de Challe:

Le choix du moment où elle expire ne donne point une Cleopatre, il ne donne qu'une femme expirante de la morsure d'un serpent. Ce n'est plus l'histoire de la reine d'Alexandrie. C'est un accident de la vie. (1761; p.142).

Diderot fue muy sensible al acierto del momento elegido, al hecho de que todo en el cuadro hablara de ese mismo momento y lo pusiera de relieve, para no generar confusión a la hora de interpretar la historia. Estas ideas relativas a la acción pintada y previas a la elaboración del cuadro son algunos de los temas básicos que Diderot trata con los artistas en los diferentes diálogos que imagina tener con ellos. Y de ello deriva el tema de las expresiones, quizás el más importante de su crítica de arte. Los personajes deben tener una expresión diáfana para que el espectador no dude en su interpretación. Deben responder a su condición y aparecer en el cuadro los precisos y sólo éstos. Para dar un ejemplo, señalaremos el bajorrelieve de Falconet (54) Alexandre faisant peindre Campaspe, l'une de ses concubines, expuesto en 1765. Diderot protesta porque la expresión de Campaspe no representa a la mujer que fue, ni la vida que llevó. Además, dos soldados asisten de manera gratuita a la escena en que Alejandro entrega a Campaspe desnuda al pintor Apuleyo:

Falconnet, mon ami, vous avez oublié l'état de cette femme, vous n'avez pas pensé qu'elle avait couché avec Alexandre et qu'elle a connu le plaisir avec lui et peut-être avec d'autres avant lui. Si vous eussiez donné des traits un peu plus larges à votre Campaspe, ç'aurait été une femme et tout eût été bien. Mais dites-moi, je vous prie, que font là derrière ces deux vieux légionnaires? Est-ce qu'Alexandre qui n'ignorait pas que sa concubine était exposée toute nue aux regards d'un peintre, s'est fait accompagner chez elle? Allons, mon ami, chassez-moi ces deux soldats déplacés à tous égards, je vous proteste qu'ils n'y étaient pas, et que la scène s'est passée entre trois personnes, Alexandre, Apelle et Campaspe. Et la loi du bas-relief, me direz-vous?... Et la loi du sens commun, vous répondrai-je? (1765; p.295).

Como indica la última frase de este ejemplo, es más propiamente una falta de coherencia o de sentido común lo que Diderot suele poner de relieve. Fue muy sensible a las faltas cometidas contra la lógica, lo que sin duda se explica por su formación filosófica. El hecho de que el viejo del cuadro de La Grenée La Charité romaine sea un hombre de hermosa apariencia y bien nutrido es, para Diderot, una falta de lógica que difícilmente puede aceptar (1765; p.90). Asimismo, en el cuadro Le Miracle des Ardents del pintor Doyen, el filósofo detecta faltas en el decoro que su sentido común le obliga a rechazar:

Je vous devine, monsieur Doyen; vous avez imaginé des scènes de terreur isolées, ensuite un local qui pût les réunir. (...) Je trouve fort bon et l'hôpital et le massif et l'égout; mais quand vous m'exposerez ensuite à la porte de cet hôpital, sur ce parvis, dans le voisinage de cet égout, au milieu de la plus vile populace, parmi les gueux, le gouverneur de la ville richement vêtu, chamarré de cordons, sa femme en beau satin blanc, je ne pourrai m'empêcher de vous dire: Monsieur Doyen, et les convenances? les convenances! (1767: p.180).

Es esa misma falta contra la lógica la que más le irrita cuando mira los cuadros de Boucher, y no hay Salón donde no le llame la atención por una de estas incongruencias. El que sus pastoras tengan la gracia de una artista de teatro en boga por aquellos años (1765; p.54) o estén vestidas con lujo (1761; p.120), el que disponga un cojín de seda en la hierba (1765; p.59) son otras tantas libertades que Diderot no perdona (55). La contrariedad le lleva a gritar "Hors du Salon, hors du

Salon" (1765; p.61), olvidándose de la lección aprendida de Chardin "De la douceur, mes amis..." (1765; p.22). En el Salon de 1765, el consuelo lo obtiene invocando a La Grenée, cuyos cuadros se encontraban al lado de los de Boucher, para deplorar la falta cometida contra el buen gusto, la lógica y la veracidad:

Ah! la Grenée, que voulez-vous que je pense de cela, lorsque je vous vois tout à côté et que je suis frappé de votre couleur ferme, de la beauté de vos chairs et des vérités de nature qui percent de tous les points de votre composition? (1765; p.57).

Las críticas que Diderot reitera en sus diálogos con los artistas tienen todas, como vemos, un mismo denominador común, las carencias ideológicas de los pintores, consecuencia, a su entender, de una única causa: los artistas no saben mirar la naturaleza, no saben dejarse impregnar del espectáculo que les ofrece. Es el reproche que hace a Casanove (1767; p.192), por querer pintar campos de batalla sin haber visto tales batallas; el que hace a Louthembourg (1767; p.264), por pretender pintar tempestades en el mar sin haber visto tales espectáculos, y el que Diderot hace a cualquier pintor que expone en el Salón un cuadro sin veracidad :

O que nos peintres ont peu d'esprit! qu'ils connaissent peu la nature! (1761; p.131).

Las pinturas carecen de realismo porque no son el fruto de una observación personal, sino simples ejercicios memorísticos de diferentes elementos vistos en los cuadros de otros artistas y que el pintor recompone en su taller. Diderot llegó a poner en evidencia algunos plagios, como los del pintor Pierre, por ejemplo (1761; p.122). En otros casos, sólo lo intuía, al encontrar en el cuadro algo que no respondía al modo de pintar del artista, pero no podía demostrarlo. Insiste, en la introducción del Salon de 1767, sobre la necesaria familiaridad del crítico de arte con las obras maestras para poder juzgar con acierto, comparar los pintores modernos con los clásicos y poder observar las inevitables influencias, la evolución de la pintura y los plagios (1767; p.52). El consejo que el autor prodiga a los artistas, para poder luchar contra la falta general de personalidad, es el estudio, con verdadero

desenfreno - Diderot no sabía entregarse a las cosas de otra manera - del espectáculo natural. Veamos, si no, ese consejo o lección con tono de alegato sobre el trabajo del pintor y la observación personal que da a Louthembourg, un joven artista que debuta en 1765 y promete de cara a su futuro, al que el filósofo tutea, mezclando en su argumentación datos de su vida privada para hablarle de manera más directa y convincente:

Courage, jeune homme; tu as été plus loin qu'il ne l'est permis à ton âge. Tu ne dois pas connaître l'indigence, car tu fais vite et tes compositions sont estimées. Tu as une compagne charmante qui doit te fixer. Ne quitte ton atelier que pour aller consulter la nature. Habite les champs avec elle; va voir le soleil se lever et se coucher, le ciel se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie autour des troupeaux; vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée; vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des montagnes. Quitte ton lit de grand matin, malgré la femme jeune et charmante près de laquelle tu reposes; devance le retour du soleil; vois son disque obscurci (,) les limites de son orbe effacées et toute la masse de ses rayons perdue, (...) Tourne tes regards vers les sommets des montagnes; les voilà qui commencent à percer l'océan vapoureux. Précipite tes pas, grimpe vite (...) et découvre (...) la cime des arbres, les faites des maisons, les bourgs, les villages, les forêts entières, toute la scène de la nature éclairée de la lumière de l'astre du jour (...) hâte-toi de revenir, la tendresse conjugale t'appelle. Le spectacle de la nature animée t'attend. Prends le pinceau que tu viens de tremper dans la lumière, dans les eaux, dans les nuages; les phénomènes divers dont ta tête est remplie ne demandent qu'à s'en échapper et à s'attacher à la toile... (1765; p.211).

A pesar de la mutilación a la que hemos sometido el texto de Diderot, queda clara la infatigable energía que podía desplegar; queda, sobre todo, clara la importancia que daba al estudio previo y personal del pintor. Resulta singular verle aconsejar a los artistas lo que, sólo un siglo después, los Impresionistas pusieron en práctica : el salir del taller y observar la naturaleza. No olvidemos que por entonces prevalecía el estudio del modelo con luz artificial. En los *Essais sur la peinture*, Diderot se erige contra la enseñanza académica del estudio del dibujo a partir del modelo, estudio mediante el cual el artista adquiriría inevitablemente una forma de pintar amanerada, a fuerza de copiar

posiciones que no tenían nada de naturales. Figuras, actitudes y expresiones académicas que no eran más que un conjunto de falsedades y que el pintor tendría un día que "desaprender" (*Essais*; p.14-16). El salir fuera del taller no significaba, para Diderot, lo que fue para los impresionistas, es decir el estudio de la influencia de la luz en las cosas, en los paisajes... Era, para él, una forma de enriquecer los ojos y la imaginación, el único medio de olvidarse de tantas enseñanzas esclerotizadas y de crear algo que se pareciese a la vida misma.

El estudio llevado a cabo en este apartado ha puesto de relieve un nuevo tipo de diálogo, el que Diderot entabla con los artistas. De simple apóstrofe en el inicio de su carrera, se convierte pronto en una herramienta crítica con la que el autor transmite al pintor o al escultor su apreciación de un modo muy personal. Se suman así numerosas situaciones de comunicación perfectamente identificables por iniciarlas Diderot llamando al artista, objeto de sus críticas, por su nombre y apellidos. Se producen unas tras otras, conforme el autor va analizando las obras expuestas en el Salón, y son siempre situaciones de discurso entre Diderot y un artista determinado. En algunos casos, el alocucionario tiene opción a contestar o a sugerir algo : las interpelaciones se transforman, entonces, en pequeños diálogos ficticios y autónomos. Son situaciones de comunicación normalmente cortas, pero pueden ocupar varias páginas si el artista merece tal dedicación y su producción ha sido importante.

El diálogo que Diderot mantiene con los artistas tiene, de manera casi exclusiva, una función crítica. En él, el filósofo analiza el contenido temático de las obras. Sin emplear ningún lenguaje profesional,

pero con seguridad y un tono magistral, expone puntualmente lo que desmerece en el cuadro o la estatua. Atiende, sobre todo, a lo que concierne al tema tratado por el pintor: elección del momento pictórico, presencia y expresión de los personajes, puesta en escena... Estos consejos sobre el aspecto ideal de la obra son la aportación más importante que el autor hace en ese intercambio discursivo; son su respuesta a la carencia ideológica, reiteradamente puesta de manifiesto en su conversación con ellos. Fue su manera de contrarrestar la ceguera de los artistas encerrados en una sólo obsesión: la de conseguir un dibujo y una técnica perfectos, creyendo con eso llegar a ser buenos pintores.

El papel de crítico implacable, que quiere aparentar en esos diálogos, no le impide medir la distancia que existe entre el crítico y el pintor: "Il est si difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité" (1763; p.201). Sabe, por otra parte, que existe un abismo entre encontrar una hermosa idea y pintar un buen cuadro (1763; p.222 y p.225) y que muchas cosas no se pueden juzgar sin haber practicado el oficio (1763; p.184), pero en el Salon de 1767 la seguridad adquirida es tal que esa falta de conocimiento práctico es, a su entender, una suerte para los artistas: "Combien de défauts dans leurs ouvrages qui m'échappent, faute d'avoir pratiqué; et comme je les leur remontrerais!" (1767; p.313). Lo cierto es que Diderot no pierde ocasión de llamarles la atención y, si algunas intervenciones dedicadas a los pintores que más aprecia pueden ser del tipo hipocorístico, la mayor parte, por el contrario, están hechas en un tono de dureza, a veces difícilmente superable, mostrando así la otra cara del dialoguista que fuera con Grimm. Ese brío y esa temida vivacidad que confiere al texto, a pesar de todo, mayor simpatía, le servían a Diderot para hablar de fallos y defectos de contenido. El capítulo siguiente nos mostrará cómo se enfrentó el filósofo al aspecto formal de la obra y cómo empleó ese conocimiento profesional aprendido de los artistas.

1.1.2. De la descripción a la apreciación o el camino recorrido por la subjetividad:

1.1.2.1 De la descripción.

El capítulo anterior ha pretendido poner de relieve la importancia de la personalización en los Salones de Diderot, pero los diálogos distan mucho de agotar en su integridad la crítica de arte del autor. Lo que antecede no debe hacernos creer que no exista un esfuerzo de objetividad. Tal esfuerzo existe, y se presenta como la otra cara de los diálogos. En efecto, el texto ofrece amplios espacios de tercera persona, párrafos enteros en los que no se detecta intromisión subjetiva alguna con forma de deíctico personal. Nos proponemos estudiar aquí esos enunciados y delimitar su espacio. Estaremos atentos a otro tipo de manifestación subjetiva que la propiamente deíctica, lo que nos llevará a observar diferencias muy apreciables, incluso definitorias, respecto de la naturaleza y el funcionamiento de tales enunciados.

Como primera observación, recalcaremos el hecho de que el texto presenta espacios en los que no se percibe ningún tipo de subjetividad, ni deíctica, ni de otro tipo - segmentos que no desvelan nada, "a priori", sobre el autor. Sirvan de muestra los ejemplos que a continuación reproducimos:

C'est un autre tableau où l'on voit deux femmes nues, au sortir du bain. L'une par devant, à qui l'on présente une chemise, et l'autre par derrière. (1759; p.92).

A gauche de celui qui regarde le tableau, le prêteur et ses assistants élevés sur une estrade; au-dessous du même côté, le sacrificateur, son dieu et son autel renversé; à côté vers le milieu, le jeune acolyte; vers la droite le St. debout, et lié; derrière le saint les soldats qui l'ont amené. Voilà le tableau. (1761; p.134).

On voit dans ce tableau les anges assis autour d'une table. Abraham est debout devant eux. Sara écoute derrière une porte. (1763; p.198).

Como puede apreciar el lector, se trata de segmentos descriptivos. Éstos son muy numerosos y deben considerarse como una parte importante de la crítica de arte de Diderot. Los ejemplos presentados son muy cortos, pero, en los Salones, las descripciones de las obras pueden ocupar el espacio de una o dos páginas - aunque no sean las más frecuentes - sin que se infiltre apenas la subjetividad del autor. Daremos un solo ejemplo, la descripción de un cuadro de Greuze, L'Accordée du village, expuesto en 1761, obra que obtuvo un gran éxito y fue ampliamente comentada, una de las obras que más gustó a Diderot, y que el lector encontrará reproducida en el apéndice de este trabajo:

A droite de celui qui voit le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage, et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé; l'autre bras saisi par la mère qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une soeur cadette debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules. Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier. Tout à fait à gauche, dans le fond, et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant partie du fond. Au milieu une vieille arquebuse pendue à son croc. Ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain; une terrine pleine d'eau, et sur le bord de la terrine, un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. (1761; p.165).

Entre esta descripción y las anteriores existe un abismo. Algún investigador ha observado las diferencias entre las que se limitan a caracterizar un cuadro dando sólo algunos rasgos esenciales y las que describen de manera detallada las diferentes figuras y su situación en el espacio pictórico, representando un claro esfuerzo de exhaustividad. No nos detendremos en tales diferencias, pues no es nuestro objeto desentrañar el funcionamiento de la descripción; queremos descubrir el momento en el que deja de serlo y analizar ese paso dado hacia otro tipo de discurso. Lo que sí observaremos es que una descripción de este tipo responde a dos factores: en primer lugar, el aprecio que tenga Diderot por la obra; cuanto más le gusta, más detalladamente la describe. En segundo lugar, el Salón en el que está incluida. Este tipo de descripción sería impensable en los orígenes de la crítica de arte de Diderot. Son sencillamente inexistentes en el Salon de 1759. Tampoco abundan en el Salon de 1761, pues la que hemos dado como ejemplo es la única que tiene tal desarrollo. Sin embargo, entre uno y otro Salón se aprecian diferencias muy notables. En 1761, se podrían aislar una decena de descripciones que alcanzan a tener una cierta consistencia, de las que L'Accordée du village representaría el mejor exponente. No son ya simples caracterizaciones en un par de frases sucintas para informar al lector de qué se está tratando, sino un intento de situar los elementos más importantes del cuadro a fin de que uno pueda representarse la obra a través de la lectura de los comentarios. Es, por ejemplo, el caso del retrato del Rey, de Louis Michel Vanloo (56):

Le peintre a placé le monarque debout, sur une estrade. Il passe. Il a la tête nue. Sa longue chevelure descend en boucles sur ses épaules. Il est vêtu du grand habit de cérémonie. Sa main droite est appuyée sur le bâton royal. Il tient de la gauche un chapeau chargé de plumes. (1761; p.113).

O el Saint André de Deshays (57):

Son St André a un genou sur le chevalet. Il y monte. Un bourreau l'embrasse par le corps et le traîne d'une main par sa draperie et de l'autre par les cuisses. Un autre le frappe d'un fouet. Un troisième lie et prépare un faisceau de verges. Des soldats écartent la foule. Une mère plus voisine de la scène que les autres garantit son enfant. (1761; p.135).

El verdadero proyecto descriptivo no surge hasta el Salon de 1765, pero de 1759 a 1765 Diderot parece cada vez más consciente de que una de sus metas es la descripción. En 1763, sufre por no recordar bien todos los cuadros de los que quiere hablar, y así lo transmite al lector:

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains, ou les yeux égarés dans l'air, on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. (1763; p.181).

Quizás esta dificultad esté en la base misma del proyecto. Es probable que la ausencia de la obra en el momento de la escritura haya hecho ver a Diderot a qué dificultad se enfrentaba el lector. Recordemos que las hojas de la Correspondance Littéraire viajaban en valijas diplomáticas hasta las cortes extranjeras. El soberano, a quien iban destinadas, ni había visto la exposición de pintura ni tenía a su alcance otro tipo de información. La necesidad de un esquema previo a cualquier comentario se hacía sentir, de tal manera que a partir de 1765 Diderot se propone la descripción de las obras como requisito indispensable :

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile. (1765; p.26).

En el Salon de 1763, aunque el proyecto no es explícito como en 1765, se daba un nuevo paso. La descripción se independizaba, se hacía autónoma. Los ejemplos correspondientes al Salon de 1761, los hemos aislado nosotros. En el texto se presentaban formando un todo con otro tipo de comentarios. Si volviésemos a leer la descripción del retrato del Rey de Vanloo o la de Saint-André de Deshayes, veríamos que el espacio descriptivo no es independiente, no se distingue formalmente por un punto y aparte. Está inmerso en otro tipo de apreciaciones, como son, por ejemplo, las opiniones del autor. En el Salon de 1763 las descripciones, además de ser mucho más numerosas, adquieren el relieve visual que les confiere la presentación. En 1765 se transforman en una práctica sistematizada, pero sólo en el Salon de 1767 se convierten

intencionadamente, por la declaración de principios inicial, en una parte esencial del proyecto crítico. Sin embargo, se revelan a la par insuficientes. Diderot echa de menos un sencillo dibujo:

Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis, suffiroit pour nous indiquer la disposition générale, (...); il m'épargneroit beaucoup de mots; et vous entendriez davantage. (1767; p.52).

Las descripciones no se ofrecen por igual en la crítica de arte de Diderot según los años y las motivaciones, pero de ellas se infiere una serie de observaciones válidas para la mayor parte de las que nos ofrece en 1763, 1765 y 1767. El texto en estos segmentos es neutro. Entendemos por neutro el hecho de que no venga impregnado de ningún tipo de subjetividad. El autor quiere representar las cosas puramente sensibles, materiales, concretas, por lo que las palabras no se prestan a una apertura connotativa. En ese esfuerzo por ser lo más objetivo posible, Diderot sigue una técnica. Empieza por un lado del cuadro y va desvelando sucesivamente las personas y las cosas que va encontrando en el espacio pictórico, como si fuera corriendo una cortina:

Toujours en allant de droite à gauche, (c' est mon allure)... (1765; p.174).

Es, por ejemplo, el caso del cuadro *Les Arts Suppliants* de Carle Vanloo, expuesto en 1765 y que captó la admiración de los artistas (58):

On voit à la partie inférieure et droite de la toile la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, les Beaux-Arts caractérisés chacun par leurs vêtements, leurs têtes et leurs attributs, presque tous à genoux et les bras levés vers la partie supérieure et gauche où le peintre a placé le Destin et les trois Parques. Le Destin est appuyé sur le Monde; le Livre fatal est à sa gauche, et à sa (droite) l'urne d'où il tire la chance des humains. Une des Parques tient la quenouille, une autre file, la troisième va couper le fil de la vie chère aux Arts, mais le Destin lui arrête la main. (1765; p.39).

En otras ocasiones, empieza por el lugar donde se concentra la acción o donde se encuentra el personaje principal, para seguir

describiendo los elementos periféricos, en función de la importancia que el pintor ha querido darles. Así describe, por ejemplo, el cuadro de Greuze *La Piété filiale* (1763; p.234) o la obra de Deshayes *Le Miracle des Ardents* (1767; p.178). Al poner de relieve lo esencial del cuadro, este tipo de descripción aparece como más fiel o, cuando menos, más apta para representar la obra. Sin embargo, distan mucho de ser las más numerosas, porque requieren un esfuerzo descriptivo mayor que las que se limitan a registrar los diferentes elementos pintados de derecha a izquierda. Son, no obstante, de la preferencia del filósofo cuando se trata de abordar una obra que le gusta. Estos dos métodos descriptivos - la exploración del cuadro a partir de uno de sus laterales y la descripción de la escena principal - son considerados por Else-Marie Bukdahl como métodos científicos (59).

En las descripciones podríamos, a veces, subrayar algunas palabras que se apartan del proyecto objetivo por añadir una leve connotación literaria, pero, observando el proceso y la evolución de las descripciones, es innegable el esfuerzo incomensurable que el autor realizó para depurar dichos segmentos de cualquier manifestación subjetiva y acercarse lo más posible a la pureza objetiva. No sólo Diderot se abstiene de tomar partido, sino que consigue reflejar el estatismo pictórico. En un cuadro las personas no están en movimiento, de forma que la eliminación de la acción verbal, y con ella del tiempo, confiere mayor fidelidad a la representación.

Existe en el texto un esfuerzo real, palpable, para que las descripciones sean una mirada fría, objetiva e imparcial sobre las pinturas expuestas en los Salones. Se nota el esfuerzo, porque sólo en 1767 y después de tantísimas descripciones consigue Diderot esa depuración casi total. Obsérvese cómo, en el ejemplo que damos ahora, una de las numerosas ruinas de Hubert Robert (60), no sólo han desaparecido los verbos, sino también la mayoría de los adjetivos, e incluso algunos artículos:

A gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des

bornes. Au dedans de l'enceinte, femmes qui puisent de l'eau. Au dehors, sur le devant, vers la droite, femmes qui font rôtir des marons dans une poêle posée sur un fourneau très-élevé. Tout à fait à la gauche, autre grande fabrique sous laquelle autres marchandes d'herbes et de fruits. (1767; p.242).

La precedente descripción es una simple enumeración de objetos, como si de un inventario se tratara, y su localización en el espacio pictórico. Para tal cometido, Diderot se ayuda de unas pocas palabras: el verbo ver en la forma impersonal, "on voit", para iniciar la mayor parte de las descripciones, y todos los adverbios o locuciones adverbiales que funcionan como anafóricos y delimitan el espacio pictórico, tales como "a la izquierda de", "a la derecha de", "encima", "debajo", "al fondo", "delante", etcétera... palabras que no tienen relación con el momento de la enunciación.

Indudablemente, no se realizaron esas descripciones sin una reflexión pareja. Diderot descubre, por ejemplo, que existe en todo cuadro una línea que lo recorre uniendo las extremidades de los diferentes grupos, línea que llama "le chemin d'une composition" o bien "la ligne de liaison" y la define en el Salon de 1767 (p.186-187) poniendo de manifiesto la importancia que tiene : debe existir una sola línea y debe serpentear, sin exceso de curvas, ya que el ojo se deja guiar por ella en su descubrimiento de la obra. Es el caso del cuadro de Vien Saint Denis prêchant la Foi en France (1767; p.75). De no ser así, la composición puede resultar "obscura".

Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente, si ses circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure (1767; p.186).

Esta línea puede también cortarse y dejar huecos o no serpentear lo suficiente y dar a la obra un aspecto raro, deslavazado. Así ocurre con un cuadro de Parocel, cuyas figuras presentan tres líneas paralelas. La obra, dice Diderot, podría "recortarse" en tres cuadros pésimos (1767; p.186).

La descripción le lleva también a diferenciar entre masas y grupos, o a establecer la importancia y el efecto estético de colocar los grupos en forma de pirámide (1765; p.219) y un sinfín de problemas estéticos que atraen los especialistas en arte.

Sin embargo, y a pesar de conseguir la objetividad en sus descripciones, en el Salon de 1767, Diderot manifiesta, en varios lugares del texto, su inquietud respecto de la dificultad de transmitir exactamente lo que ve. Tiene conciencia de que, cuanto más detalla un cuadro, mayor se le representa al lector, por aquello de que la imaginación tiende a dar a los objetos una medida proporcional a la enumeración de sus partes. Ese esfuerzo objetivo puede provocar una cierta distorsión de la realidad:

Il y a un moyen sûr de faire prendre à celui qui nous écoute un puceron pour un éléphant; il ne s'agit que de pousser à l'excès l'anatomie circonstanciée de l'atôme vivant. (1767; p.231).

Aún siendo una descripción escueta y objetiva, Diderot siempre teme que el lector no pueda hacerse una idea exacta del cuadro sin haberlo visto:

Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court et vague, d'après ce que j'ai dit vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux ni à l'esquisse de Robert. Qu'on l'essaye, et que l'on convienne de la nécessité d'un croquis. Le plus informe dira mieux et vite, du moins sur l'ordonnance générale, que la description la plus rigoureuse et la plus soignée. (1767; p.243).

A menudo, hace hincapié en la necesidad de una representación esquemática, de un dibujo o un esbozo cualquiera para ayudarlo en su tarea, para ayudar, sobre todo, al lector a seguir sus explicaciones. Al principio del Salon de 1767, exhortaba a Grimm para que se valiera de su influencia ante los Grandes de Europa y consiguiera que se hicieran esquemas de cada uno de los cuadros. Diderot no apreció en su justo valor las descripciones que ha dejado. Fueron y siguen siendo de una

gran ayuda para los especialistas de arte. Para una época en la que no existía aún la fotografía, tales descripciones cumplen hoy igual cometido que si fueran archivos y sirven para identificar cuadros. Lo que sorprende es que el autor tuviera en el siglo XIX tantos detractores en base a la subjetividad de su estilo, borrando así de un plumazo todo esa otra faceta de sus ensayos, todo ese trabajo hecho en pos de la objetividad.

Hemos empleado la palabra trabajo para las descripciones, y no es exagerada, porque Diderot no disfrutaba con este ejercicio. Le obligaba a hacer un esfuerzo de contención al que no estaba acostumbrado: tenía que lograr una expresión diametralmente opuesta a la que era habitualmente la suya. A pesar de su intención, alguna subjetividad subyace siempre en las descripciones, pues realizaba ese trabajo para los cuadros que mayor interés tenían a sus ojos. No quiere esto decir que todos los cuadros descritos le gustasen, pero lo que sí es cierto es que los cuadros no descritos eran pésimos para él, y así lo dio a entender a su lector (1767; p.177). Entre los que fueron, por una u otra razón, merecedores de una descripción, se establece fácilmente una jerarquía. Bastaría con observar en cada Salón las descripciones más pormenorizadas y más cuidadas, para sacar, sin temor a equivocarse, una lista muy aproximada de sus preferencias. En cabeza pondríamos, para el año 1761, L'Accordée du village. Ya señalamos el lugar preferente que ocupaba en dicho Salón. En 1763, seleccionaríamos el cuadro de Vien La Marchande d'amour (61), el de Deshayes Le mariage de la Vierge y el de Greuze Piété filiale. Y así sucesivamente. La subjetividad de la selección es, pues, una evidencia. Ciertamente que en 1765 y 1767 donde el esfuerzo descriptivo se recrudece, el efecto de la selección es menor, particularmente en el Salon de 1767, donde Diderot se obliga a describir todos los cuadros que tengan una mínima importancia, los cuadros de los que se habla, aunque a él no le llamen la atención. Presenta a sus lectores, incluso, este ejercicio descriptivo como compensatorio de su falta de creatividad:

Mais ce que vous perdrez du côté des écarts, des vues, des principes, des réflexions, je tâcherai de vous le rendre par l'exactitude des descriptions et l'équité des jugements. (1767; p.64)

Las rigurosas descripciones de los Salones de 1765 y 1767 no disimulan, pues, las preferencias. Tras la larga descripción de la *Cuisine Italienne* de Hubert Robert, Diderot confiesa haber disfrutado haciéndola porque le complacía recordar el cuadro (1767; p.240). Disfrutar para Diderot no es economizar medios, por lo que las descripciones de los cuadros que más le gustan en esos Salones, donde hace un esfuerzo por mirarlo todo, son infinitamente más largas que las otras.

El Salon de 1767 resultará ser el más prolífico, pero lo que el texto gana en exactitud lo pierde en fuerza vital, porque esa inflación descriptiva lo anquilosa, lo apaga y compromete, a nuestro entender, la eficacia del discurso. En 1765, la meta metodológica es muy similar a la de 1767, aunque no venga refrendada por la formulación teórica. El Salón se abre con la descripción pormenorizada de las obras de Carle Vanloo expuestas a modo de retrospectiva por la muerte del pintor, aun cuando ninguna de ellas le entusiasma. Pero el esfuerzo se hace menos sistemático que en 1767 y el Salon ofrece un aspecto más liviano.

Con las descripciones, Diderot consigue llevar el cuadro al texto y, en cierto modo, materializarlo. Rodeado de diálogo, destaca mucho del contexto y adquiere una autonomía, una entidad propia. Pero aparece el cuadro objetivado, frío, distanciado del hombre y privado de la mirada que le da vida. Así que, al final, las descripciones resultan ser un ejercicio difícil de seguir y Diderot lo sabe:

Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. (1767; p.210).

La solución al aburrimiento - o por lo menos una de las soluciones - es el cuento. La crítica de arte de Diderot está plagada de cuentos cortos, pero nos limitaremos aquí a mencionar su existencia y la función de salida o huida que ejercen frente a algunas descripciones, porque serán objeto de estudio en la parte poética. Otra solución al aburrimiento, más comprometida con el mecanismo descriptivo, es el empleo del imperativo. En algunos casos, como para el cuadro de Vien

Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments dans un temps de famine et de peste *el empleo del imperativo sólo afecta al inicio de la descripción:*

Imaginez sur une estrade élevée de quelques degrés une balustrade au-dessus de laquelle, à droite, deux soldats distribuent du pain aux peuples qui sont au-dessous. Un de ces soldats en tient une pleine corbeille; un autre plus sur le fond, dont on ne voit que la tête et les bras, en apporte une autre corbeille. Entre ceux qui reçoivent la distribution sur le devant, un petit enfant qui mange, sa mère vue par le dos et les bras élevés: un vieillard couvert par cette femme, hors la tête et les mains. Marc-Aurèle est passant, il est accompagné de sénateurs et de gardes, les sénateurs à côté. (1765; p.75).

Sigue a este imperativo inicial una descripción que hemos acertado considerablemente, escrita en el más puro estilo objetivo y de la que nos da una buena muestra el fragmento transcrito. En estos casos, el imperativo inicial parece fundirse en el desarrollo posterior y las descripciones se asemejan a las que hemos estudiado anteriormente. Pero las más de las veces, el imperativo inicial desencadena a su vez una serie de imperativos y, aunque Diderot pretenda ser objetivo, el tono general de la descripción se ve sensiblemente modificado. Para el cuadro de Casanove Une Marche d'armée y tras haber alabado muy subjetivamente la pintura, Diderot propone echar una mirada más fría. Lo hace ayudándose de imperativos e incluso de un futuro al final de su descripción:

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales; (...) Supposez un arbre au pied du monticule, couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez contre la tour qui est à droite une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour des arbrisseaux et des plantes parasites; hérissez-en la cime des montagnes qui sont à gauche. Au delà de l'étang que les eaux ont formé à droite, supposez quelques ruines lointaines et vous aurez une idée du local. (1765; p.158).

Diderot podrá considerar esta descripción como algo muy neutro, pero es innegable que una brecha se ha abierto. Para nosotros, no es ya el cuadro en su categoría de objeto lo que se interpone, sino una mirada,

una mirada que pretende dirigir la nuestra, que la guía, la conduce y la ayuda a percibir las cosas. El cuadro de Casanove no es el único en dar lugar a este tipo de descripciones. La Course d' Hippomene et d' Atalante de Hallé expuesto en 1765 se presenta de la misma manera:

Imaginez un grand et vaste paysage frais (...). A l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts (...). Élevez sous ces arbres une estrade, placez sur cette estrade les pères, les mères, les frères, les sœurs, les juges de la dispute, garantissez leurs têtes (...) Voyez au devant de l'estrade, au-dedans du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piedestal; ce sera le terme de la course. (...). Au-dehors de la barrière répandez des spectateurs de tout âge et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action, et vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux. (1765; p.70-71).

Un mismo verbo inicial, los mismos imperativos esparcidos en la descripción y el mismo futuro final dirigido al lector. Es un método que Diderot aplica, con preferencia, a paisajes o marcos naturales. Si volvemos a la descripción del cuadro de Casanove, nos damos cuenta de que no nos habla de la marcha del ejército; ésta da lugar a un párrafo independiente y de funcionamiento también diferente. Todos los imperativos desaparecen y se sustituyen por verbos en presente:

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois (...); elle tourne le monticule sur lequel le château est élevé, elle gagne la voûte de pierre qui unit les deux tours; elle passe sous cette voûte, et de là elle se répand de gauche et de droite... (1765; p.158).

Los imperativos, y con ellos la personalización que instauran, son el embrión del diálogo. El acumular verbos como "imagine", "vea", "deténgase", "mire"..., que incitan al alocucionario a participar activamente, propicia la solicitud de una colaboración. Y en efecto, Diderot da ese paso sin dificultad:

Donnez un coup d'oeil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez du lointain et du paysage. (1767; 206).

Tales descripciones representan un estadio intermedio por el que se precipita y degenera el modelo objetivo o científico, encaminándose hacia el modelo subjetivo o poético que estudiaremos en la segunda parte de la tesis. Suponen una progresiva desviación de las descripciones, desviación de la que Diderot no parece darse cuenta hasta 1767:

C'est une assez bonne méthode pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avancant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plutôt.

Je vous dirai donc: Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à droite de grandes roches; (...) De là vous appercevrez à quelque distance un berger assis qui jouera d'une mandoline à long manche... (1767; p.206).

Hablar sin embargo de una desviación incontrolada no es hacer justicia a la verdad, pues Diderot persigue simultáneamente dos objetivos irreconciliables. Por una parte pretende ofrecer una descripción lo más objetiva posible. Hemos hablado ya de sus esfuerzos por aproximarse, cuanto más mejor, a esa expresión depuradísima en la que no caben verbos, ni adjetivos, ni siquiera artículos y que logra conseguir por fin, tras muchos intentos, en el Salon de 1767. Pero, al mismo tiempo, es consciente de las limitaciones de la descripción, de cualquier descripción, y tantea o investiga otros modos de acercamiento a la obra, que no sea el propio método objetivo. Sabe finalmente que, tras una lectura y conforme pasa el tiempo, lo único que va quedando en el lector es la impresión recibida y no tanto el tema del cuadro, por lo que, paralelamente a las descripciones objetivas, coexiste esa búsqueda de una manera de expresar la obra que impacte.

Enfrentado a los cuadros que le gustan, siempre aparece en la escritura la dificultad de describir:

Tant de charmes partout, qu'il est impossible de les décrire. (1763; p.203).

Quoique de tous nos peintres celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir. (1765; p.135).

Vencer esa dificultad, en la crítica de arte de Diderot, nunca se consigue por la objetividad sino, al contrario, alejándose de ella y eligiendo un camino opuesto hecho de personalización y subjetividad, que desvían la descripción hacia otras formas, como el diálogo y la narración. Veamos un ejemplo; se trata del cuadro de Challe Hector reprochant à Paris sa lâcheté; Diderot lleva ya hecha parte de la descripción de la obra, cuando se le ocurre imaginar una reacción de impaciencia por parte del lector, reacción que recoge en el transcurso de su ejercicio como si fuera un eco, pero el filósofo no se limita a esta interrupción momentánea, modifica su modo de describir y lo que antes era dicho objetivamente, deja ahora paso a la personalización. Recogemos la última frase de la primera parte de la descripción:

Derrière Hélène et Paris, d'autres femmes les yeux fixés sur Hector. - Aurez-vous bientôt fini? dites-vous. - Attendez, attendez vous n'y êtes pas. Sur un plan plus élevé, tout à fait vers la gauche, Vénus et son fils apparemment sur un autel. A l'extrémité de la toile et sur le devant, quelques jeunes filles. M'avez-vous suivi? cela s'est-il arrangé dans votre tête? Eh bien, vous connaissez le côté gauche du tableau. Voici le côté droit. Je vous ai parlé d'un beau vestibule qui s'ouvre sur le fond. A côté de ce vestibule imaginez une niche; placez dans cette niche une figure, celle que vous voudrez; élevez là un autel rond; allumez sur cet autel un brasier ardent... (1765; p.113-114).

No es preciso reproducirla entera, la participación del lector es evidente. En un segundo momento, no tenemos ya la impresión de que se nos esté describiendo un cuadro. Parece que uno está conversando con un amigo, imaginando un decorado. Los imperativos poseen un valor ilocucionario de orden, de mandato. El cuadro no se presenta como es, sino como algo que debe hacerse, que debe realizarse en la mente del interlocutor; aquí, como algo que debe construir el lector. Con razón habla Philippe Hamon de "liberté incontrôlable de la description" (62). Las obras pueden describirse, cuanto más hermosas más detenidamente, pero la herramienta objetiva no sirve para representar el cuadro cuando la belleza contemplada produce emoción, de tal manera que el autor busca otro pincel, otra manera de representar. Lo que hemos querido hacer aquí evidente es el mecanismo de desviación descriptivo que, al igual que una

carcoma, destruye lentamente el esfuerzo objetivo del autor. Los imperativos y, por lo tanto, la progresiva personalización aparecen como ese elemento insidioso que consigue pervertir el género descriptivo y deslizarlo hacia el género poético. Animación y dramatización de algunas descripciones diderotianas, dos nociones que caracterizan la descripción homérica (63) y quizás fueran el modelo y la fuente para el filósofo, del que, sabemos, tenía un profundo y gran conocimiento de la obra del poeta griego.

1.1.2.2. De la subjetividad descriptiva.

La descripción puede sufrir otro tipo de desviación : la que conduce a la apreciación. Las próximas páginas pretenden la observación de una cierta dependencia entre esas dos maneras de enfrentarse a la obra, dependencia debida, aquí también, a un hilo conductor: la subjetividad. Para ello, estaremos atentos a las intromisiones de tipo subjetivo que predicen de las cosas o las figuras del cuadro. Suelen aparecer en lo que Diderot llama el estudio de los detalles. Las diferentes descripciones, y en particular las que son neutras, objetivas o "científicas", terminan con frases muy similares unas a otras:

Voilà la machine. Il faut voir après cela, les détails. (1761; p.136).

Voilà l'ordonnance générale, venons aux détails. (1761; p.166).

Tras el esfuerzo objetivo, Diderot siente la necesidad de recorrer un camino similar, pero en un plano distinto. Retoma la composición para mirar de nuevo y detenerse ya en cosas puntuales. Si con el primer

examen había dispuesto los objetos y las personas, en el segundo, centra su atención en las expresiones y en el efecto que deriva de ellas. Este segundo recorrido se inicia, en principio, con la misma necesidad objetiva, es decir, con el afán de traducir lo que ocurre en el cuadro, pero, en este nivel, reflejar las expresiones y las actitudes es lindar con los sentimientos que los personajes parecen manifestar, es, cuando menos, emplear un lenguaje que dista mucho de ser de intención objetiva, y en el que la subjetividad puede infiltrarse con la mayor facilidad. Pero veamos lo que ocurre en el texto. En el ejemplo elegido, el autor habla del sacerdote del cuadro *Le Mariage de la Vierge de Deshayes*:

Le grand-prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel. Il en invoque l'assistance. Il est majestueux. Il est grand. Il en impose; il est plein d'enthousiasme. (1763; p.208).

Se perciben netamente dos niveles en la descripción. Uno primero, en el que los datos acumulados son totalmente neutros: el sacerdote, colocado arriba de los escalones, con los brazos extendidos, está de espaldas al altar. En un segundo nivel, Diderot asevera que es majestuoso, lleno de entusiasmo, y que su figura resulta imponente. Si hubiera que representar al sacerdote a partir de esa definición, los dibujos lo presentarían todos en la misma posición, pero la expresión del personaje, aun queriendo atenerse al carácter indicado por el autor, ofrecería una gama muy amplia y variada, en función de lo que cada uno entendiese por majestuosidad, entusiasmo, y el hecho de tener una actitud que impone. Sin embargo Diderot proporciona todos esos datos como si pertenecieran al mismo plano, al plano objetivo de la descripción. Esto se debe a que su intención no es tanto la de juzgar, como la de explicar lo más detalladamente posible cuál es el aspecto del sacerdote. Hablando de majestuosidad o de actitud imponente, Diderot entra ya en el terreno de la interpretación, de lo discutible, de lo subjetivo, aun cuando su pretensión sea la de describir objetivamente. Pero interpretación tampoco es juicio de valor y, aunque no siempre sea fácil desligar esas dos nociones, los textos nos enseñan a ser cautelosos y a observar diferencias entre una y otra. Daremos otro ejemplo que nos ayudará a

distinguir esos dos niveles. Diderot describe una figura alegórica de Michel Vanloo, que representa a la Escultura, de la siguiente manera:

La Sculpture est assise. On la voit de face, la tête coiffée à la romaine, le regard assuré, le bras droit retourné et le dos de la main appuyé sur la hanche; l'autre bras posé sur la selle à modeler, l'ébauchoir à la main. Il y a sur la selle un Buste commencé. (1767; p.65).

De la descripción se desprende una actitud de nobleza y de seguridad, actitud que conlleva "a priori", al igual que en el ejemplo anterior, una connotación positiva. Sin embargo, de identificar esta interpretación con el juicio de valor de Diderot, nos habríamos precipitado. La segunda parte de su artículo, en la que afirma no entender la posición del personaje, lo demuestra:

Pourquoi ce caractère de majesté? Pourquoi ce bras sur la hanche? Cette attitude d'atelier quadre-t-elle bien avec l'air de noblesse? Supprimez la selle, l'ébauchoir et le buste et vous prendrez la figure symbolique d'un art pour une Impératrice. (1767; p.65).

A continuación, Diderot lleva al texto las opiniones favorables de los artistas y las discute. Está de acuerdo en que la figura impone mucho, en que de ella emana nobleza y tranquilidad, pero no le parece el carácter más adecuado para la representación de la Escultura. Hay, pues, una lectura interpretativa similar entre Diderot y los artistas pero divergencia en la apreciación crítica. Veamos otro ejemplo. Es uno de los personajes del cuadro *Petite Idylle galante de Baudouin*:

A la porte de la ferme, au-dessous du colombier, une jeune paysanne assise ou plutôt voluptueusement renversée sur un banc de pierre. (1765; p.166).

De las dos expresiones elegidas para describir la posición de la campesina, la primera es infinitamente más neutra y objetiva, pues estar sentado no transmite ningún tipo de connotación. Pero Diderot se arrepiente y opta, en segundo lugar, por una descripción más subjetiva, empleando ese tipo de palabras tributarias de un sistema de valores. Cabe preguntarse cuál de las dos descripciones responde a la realidad, pues estar sentado no es lo mismo que estar medio tumbado en una

actitud voluptuosa. Para juzgar sobre la objetividad del autor, deberíamos considerar otro elemento: la adecuación de su comentario a la realidad que pretende transmitir. La subjetividad consistiría en decir de la campesina que está solamente sentada si en efecto resulta estar en una actitud voluptuosa. La adecuación descriptiva interpone por lo tanto una línea de demarcación. A mayor distancia o alejamiento de la realidad menor objetividad aun cuando se hubiera formulado en términos denotativos. No queremos con esto decir que el texto se limita a describir. La palabra elegida para hacerlo evidentemente connota, por lo que no obtendría un asentimiento consensual sobre su significado. La posición adoptada por la campesina podría dar lugar a un abanico grande de lecturas, en función de los ojos que la mirasen. Donde Diderot vio voluptuosidad, otros pueden ver a una muchacha soñando o en un abandono inconsciente, sin pretensión voluptuosa. Nos desplazamos por el terreno movedizo de la interpretación, con todos los problemas que ello acarrea, de mayor o menor adecuación al objeto denotativo y de inevitables divergencias. Algunas se reflejan en el propio texto. Es, por ejemplo, el caso del cuadro *Diane et Endymion*, en el que La Grenée ha querido representar al protagonista durmiendo. Los críticos, al decir del autor, se empeñaron en verlo muerto, lo que Diderot no entiende ni comparte (1765; p.82). El problema de interpretación desembocaba, naturalmente, en una diferente apreciación. En el caso de *Loutherbourg*, Diderot no acepta una crítica reiterada hecha al cuadro *Nuit*, por entender que el propósito del pintor fue el de atenerse a la realidad:

Ceux qui trouvent les animaux mauvais oublient que ce sont des rosses, de vilaines bêtes de somme. (1765; p.221).

Todas estas cuestiones dan una idea de la complejidad del problema. No pretendemos resolverlo aquí, sino observar algunas diferencias que nos permitan distinguir la descripción de la interpretación y, a su vez, de la apreciación crítica. En el siguiente ejemplo, Diderot habla de una escultura de *Falconnet* *Une Figure de femme assise*, expuesta en 1765:

Cette draperie est une seule et unique pièce d'étoffe qui s'en va prendre les bras, les jambes, le corps, les épaules, le dos, toute la figure, la dessinant, la moulant,

la montrant de côté, devant, derrière, d'une manière aussi claire et peut-être plus piquante que si elle était toute nue. Cette draperie n'est pas épaisse, ce n'est pas non plus un voile léger, elle est d'un corps mitoyen qui se concilie à merveille avec la légèreté et la fonction de la figure. Son visage est beau; on y voit un intérêt tendre et doux pour les fleurs qu'elle protège et qu'elle cherche à dérober à la menace du froid, en étendant sur elles un pan de son vêtement. (1765; p.292).

Las intromisiones subjetivas son varias: decir, por ejemplo, de la tela, que sienta "maravillosamente bien", es manifestar, sin equívocos, su adhesión, incluso su entusiasmo. Decir que esa misma tela muestra la desnudez de la figura de manera "picante", es una interpretación que conlleva un sentimiento a favor, aunque amortiguado por el empleo del adverbio "peut-être". En último término, la descripción de la cara no deja dudas respecto de la apreciación del autor. El rostro es bello - término intrínsecamente axiológico -, refleja ternura y emana de él un sentimiento de protección hacia la naturaleza. El segmento descriptivo, gracias a todas esas intromisiones, queda impregnado de aprobación y, por tanto, de crítica apreciativa. A pesar de ello, Diderot tiene la impresión de haberse limitado a describir la obra:

Je relis ma description, et je la trouve calquée sur la figure. (1765; p.292).

Hablar de la belleza del rostro, para Diderot, no es decir que la escultura esté bien o mal hecha, ni que le guste o le disguste. Es describir y adecuarse al objeto contemplado. Compárese, si no, esta otra manera de alabar la belleza de un rostro:

La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre. C'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. (1765; p.185).

Aquí la subjetividad no se presenta como interpretativa, no pretende describir el cuadro de Greuze *L'Enfant gâté*. Es claramente apreciativa. Es una subjetividad de tipo axiológico. Y lo mismo puede decirse de las afirmaciones hechas sobre el retrato de la señora Greuze:

Ses lèvres sont plates; cet air pincé de la bouche lui donne un petit air sucré; cela est tout à fait maniéré. Si

ce manière est dans la personne, tant pis pour la personne, le peintre et le tableau. (1765; p.191).

La crítica se refiere al cuadro, aunque Diderot tenga conciencia de que el defecto pueda ser debido al modelo y no al pintor. Las divergencias entre lo que es feo por naturaleza y lo que es producto de un error del artista, se hace evidente con los retratos. Ocurre algo similar con el de M. Watelet:

Il est terne; il a l'air imbu; il est maussade. C'est l'homme. (1765; p.189).

El retrato no le entusiasma, pero la responsabilidad recae sobre el modelo y parece excusar al pintor. La crítica no se aplica al arte, sino a la persona que quiso ser retratada. Es, en cierto modo, lo mismo que se desprendía de la descripción de la escultura de Falconet, en la que parecía hacerse abstracción de lo que aporta el arte.

Entenderemos por subjetividad descriptiva una manifestación subjetiva inmersa en la descripción y que pretende ser su prolongación, una manifestación que destaca del contexto neutro en el que se desarrolla por emplear palabras que connotan sin expresar claramente un juicio de valor. Es una subjetividad que se presenta como un dato objetivo y pretende pintar fielmente el objeto del que habla. Un criterio que tendremos en cuenta será la intencionalidad del autor, pero con ciertas reservas, como muestra la descripción de la escultura de Falconet. Estudiaremos los diferentes casos que se presentan en el texto de Diderot, para perfilar a continuación la definición que acabamos de esbozar.

La subjetividad de tipo descriptivo en la crítica de arte de Diderot - la que presenta un carácter redundante - se deja estructurar con facilidad. Puede adoptar la forma de un adverbio de modo, formado a partir de un adjetivo, y estar empleado para perfilar la descripción objetiva de una actitud o una acción:

Les deux servantes debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre. (1761; p.168).

A gauche, la Justice assise à terre, vue de profil, (...) et tenant mollement son glaive de la droite. (1765; p.82).

Au haut de la maison, à la fenêtre d'un grenier à foin, un jeune paysan qui sourit malignement. (1765; p.166).

On voit en haut des anges qui jouent gaiement avec la lance, la croix, le fouet et les autres instruments de la passion. (1767; p.255).

Pueden ser adjetivos que quieran reflejar una actitud:

Le St est assis. (...). Il est penché vers son auditoire attentif, mais tranquille. (1761; p.128).

Ce personnage est silencieux, grave et tranquille. (1767; p.216).

O sustantivos que pueden ser, por ejemplo, términos psicológicos que retratan un carácter, una personalidad:

Aux traits de la passion, se joignent sur le visage d'Hersé, la candeur, l'ingénuité, la douceur et la simplicité. (1767; p.99).

Sustantivos, adjetivos, participios y adverbios son las únicas categorías gramaticales halladas en el texto de Diderot con el cometido de vehicular una subjetividad descriptiva. Pero si nos fijamos en el contenido semántico, una gama abunda sobremanera: son palabras afectivas que quieren reflejar el sentimiento del personaje en el cuadro representado:

Ces grands yeux tristement tournés vers le ciel. (1761; p.156).

On voit au côté gauche du tableau, au-dessous des Parques, une foule de figures accablées, désolées, prosternées. (1765; p.40).

Le père affligé a les yeux tournés vers le ciel. (1767; p.179).

On voit à droite une suivante effrayée. (1767; p.283).

Diderot emplea con frecuencia una fórmula objetivante, como "tener el aspecto de":

A gauche, le vieillard est assis à terre; il a l'air inquiet. (1765; p.89).

On le voit au centre du tableau. Il a l'air violent, insolent et fougueux. (1765; p.197).

En los demás casos, las expresiones insertas son monotemáticas - indican casi siempre enfado, rabia o cólera, y siempre aparecen algo exageradas o patéticas:

On voit dans la soeur aînée qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie. (1761; p.166).

Les vieilles et les vieillards sont courroucés. (1765; p.165).

La mère est en grande colère, elle a les deux poings sur les côtes. (1765; p.167).

La fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir. (1765; 198).

On voit de profil, plus sur le fond, son enfant penché et les regards attachés sur le visage de sa mère, il est frappé d'horreur. (1767; p.180)

Se ha hablado de una cierta complacencia de Diderot en la representación del sufrimiento físico (64). En realidad, lo que pretende -diremos mejor lo que busca - es una pintura muy expresiva. Sea cual sea, la expresión del personaje se debe marcar con intensidad. Le gusta el enfermo del cuadro de Doyen Le Miracle des Ardents, porque la convulsión se ve en todos los poros de su cuerpo, desde el cuello hasta los pies (1767; p.186). Es este máximo de expresión, este paroxismo, el hecho de que todo el cuerpo concorra a decir lo mismo, lo que le parece acertado en una representación pictórica. Es también el caso, por dar un segundo ejemplo, de un cuadro de Greuze, Piété filiale, en el que el chico joven, que trae agua para el anciano, muestra la pena que recorre todo su cuerpo :

Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci. Sa peine n'est pas seulement sur son visage; elle est dans ses jambes, elle est partout. (1763; p.235).

Cuando el personaje no indica con precisión su sentimiento, es censurable:

Il y a bien quelque'embarras, quelque perplexité, mais trop peu marqués pour le mauvais accueil qu'on lui fait, sur le visage de l'envoyé qui présente la tête. (1767; p.106).

La tête de la mère qui implore son fils (...) manque d'action, de mouvement, d'expression, elle a trop peu de douleur, en dépit de la larme que vous lui faites verser. (1767; p.182).

La base del arte pictórico en el siglo XVIII es la representación de la figura humana, y en ella debe condensarse la expresión de un sentimiento. Su rostro, su actitud, su posición, deben reflejar un estado de ánimo. Diderot está en esto muy influido por Le Brun, quien había elaborado un estudio artístico de las expresiones de la cara y de las actitudes del cuerpo (65). Los movimientos de la boca y de los labios, el de los ojos o el color de las mejillas se habían repertoriado y convertido en verdaderas claves para leer e interpretar, sin equívocos, ese lenguaje que era la expresión. Lo que a veces se ha interpretado como un freno a la observación directa de la realidad (66), era, para Diderot, el equivalente de un código, una norma estable e infalible. Le permitía leer las pasiones y, a partir de ellas, identificar a los personajes:

Entre les personnages placés sous la tente on distingue surtout un vieillard assis dont la joie ne permet pas de douter qu'il ne soit le père d'Hippomène. (1765; p.71).

No hay peor crítica para Diderot que la imposibilidad de interpretar la pasión o la actitud de un personaje por estar poco marcada su expresión. Es, por ejemplo, el caso del cuadro Hector reprochant à Paris sa lâcheté, de Challe:

Hector seul occupe le milieu de la toile; il a le visage tourné sur Fâris et sur Hélène; il parle ou il écoute, je ne sais lequel des deux. Derrière lui, vers la gauche, deux femmes qui paraissent étonnées; est-ce de sa présence ou de son discours? Je n'en sais rien. (1765; p.113).

O el de una mujer de un cuadro de Vien, expuesto en 1765:

Que vous dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l'estrade? Dort-elle? est-elle morte? Je n'en sais rien. (1765; p.76).

O el de La Grenée Le chaste Joseph:

Joseph se sauve; il détourne ses regards des charmes qu'on lui offre; non, c'est l'expression qu'il devrait avoir et qu'il n'a point. Il a horreur du crime qu'on lui propose. Non, on ne sait ce qu'il sent. Il ne sent rien. (1767; p.93).

La interpretación de la expresión no puede resultar indecisa; la imposibilidad de sentir con plena seguridad el sentimiento del personaje, es ya una censura para el artista.

La expresión puede además alcanzar, para Diderot, un grado de perfección que no llega a tener ni el terror mejor representado : es la mezcla en la misma cara de dos sentimientos, en cierto modo, opuestos. Esa vivencia doble, reflejada en un personaje, le dejaba admirado. Es lo que aprecia en algunos de los cuadros que más le gustaron, como en la cara de la Jeune Fille qui pleure son oiseau mort, de Greuze:

Ah mon ami, qu'elle était belle! si vous l'aviez vue sourire et pleurer! (1765; p.181).

O en La Mère bien-aimée, del mismo pintor:

La mère de ces enfants a la joie et la tendresse peinte sur son visage avec un peu de ce malaise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfants qui l'accablent et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'exceder si elles duraient. (1765; p.195).

Greuze entre todos destaca a la hora de pintar esos sentimientos complejos. Diderot lo observa, incluso, en algunos de sus cuadros de segundo orden. en un pastel cualquiera verá que "les coins de la bouche qui baissent lui donnent un air de douleur mêlé de plaisir" (1765; p.187); en el cuadro de Doyen Le Miracle des Ardents, el personaje que le atrae, el enfermo, refleja en su cara esa misma ambigüedad de sentimientos que tanto le llamaba la atención:

...c'est sur son visage un mélange d'espérance, de douleur et de joie qui me confond. (1767; p.182).

Pero no sólo la pintura puede expresar tal refinamiento, también la escultura, en sus mejores obras, alcanza a manifestar la mezcla de sentimientos. Falconnet lo consiguió en el rostro de Pigmalión:

O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble. (1763; p.250).

A pesar de los ejemplos dados, ese refinamiento expresivo que consiste en comunicar sentimientos múltiples e incluso encontrados sólo se da en casos excepcionales. Lo más frecuente era una sola expresión, un solo sentimiento llevado a su extremo.

El carácter evidente que tienen las expresiones para Diderot explica, en cierto modo, la aparición de tal subjetividad descriptiva. Para él no cabe ambigüedad a la hora de hablar de rabia, tristeza o espanto - por dar algún ejemplo. Es como si existiera una sólo y misma referencia expresiva válida, para cualquier persona de sentido común (67); la expresión de la cara se convierte en un lenguaje común de tal manera que el ejercicio de la subjetividad descriptiva se asemeja al de la descripción objetiva. Para nosotros, no obstante, se trata de un paso dado hacia la interpretación. La meta perseguida a través de esa subjetividad que caracteriza a los personajes de los cuadros no es emitir un juicio de valor - aunque indirectamente lo haga -; Diderot no se declara abiertamente a favor o en contra, sólo pretende describir de manera fiel las expresiones, las actitudes y con ellas los sentimientos con que el pintor ha marcado a los personajes. Para tal menester, emplea todo un vocabulario de términos afectivos o psicológicos, cuyos contornos no están claramente definidos, términos que pueden, por tanto, estar sujetos a equívoco. Hemos iniciado el apartado destacando que tal subjetividad se infiltra en la segunda mirada, la que presta atención a los detalles. Es esto cierto para los Salones de 1765 y 1767, donde encontramos ese deseo de aproximarse a la más pura objetividad y donde Diderot cuida mucho de no manchar sus descripciones con palabras que

tengan la más leve apertura connotativa. Pero si observamos su crítica de arte de manera global, muy a menudo los dos tipos de descripción se presentan confundidos.

La subjetividad descriptiva, por otra parte, es insidiosa. Tanto más aquí, cuanto que el lector no podía comprobar la adecuación de las descripciones con el objeto artístico. Aún hoy, cuando muchos cuadros de los que habla Diderot han desaparecido, no siempre es fácil discernir en qué medida esa afectividad adjudicada a los personajes responde a la realidad del cuadro. Es una subjetividad sutil y peligrosa porque, al estar inmersa en la descripción, el lector, confiado, tiene tendencia a aceptarla como tal.

La afectividad proyectada sobre terceros - o lo que hemos llamado descripción subjetiva - es una puerta abierta a la subjetividad de Diderot y, aunque en origen se emplee como proyecto mimético y quiera enraizarse en la verdad, entra en el terreno de lo discutible, de lo que puede ser para unos y dejar de ser para otros, de lo que admite controversia y versiones diferenciadas, elaboradas todas con la misma buena fe. Esta apertura hacia la subjetividad del que mira propicia otro avance, otra libertad que linda con ella: la apreciación. Los sentimientos, las expresiones y los discursos que los personajes de los cuadros parecen mantener, se exponen a una apreciación constante. La subjetividad descriptiva aparece, pues, como una puerta que abre paso a la subjetividad de tipo apreciativo y crítico; es un punto intermedio entre lo objetivo y lo axiológico.

1.1.2.3. De la axiología.

Nada escapa a nuestro juicio de valor. Mirar, conlleva casi instintivamente una valoración y la crítica de arte se revela como un campo idóneo para su práctica. Todos y cada uno de los detalles del

cuadro pueden dar lugar a la formulación de un juicio de valor. La variedad de los objetos sobre los que Diderot se detiene, en los siguientes ejemplos, nos dará fe de ello. Las rocas y el paisaje del cuadro de Briard *La Rencontre de Psyché et du pêcheur*; el joven, su posición y su traje, del cuadro de Le Prince *Pastorale Russe*; la lágrima de Caesar del cuadro de La Grenée *La tête de Pompée présentée à Caesar* o bien todo un conjunto de personajes como en el cuadro *Le Miracle des Ardents* de Doyen, por limitarnos a estos cuatro ejemplos:

Les roches de la droite sont détestables; le lointain de la gauche ne vaut pas mieux. (1765; p.206).

Le jeune garçon est assis, à terre (...). Il est de position, de caractère, de vêtement d'une simplicité qui ravit, sa tête surtout est charmante. (1765; p.226)

La larme qui coule sur sa joue est fausse. (1767; p.106).

Ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos où l'on se perd et qu'on ne saurait regarder longtemps. (1767; p.182).

La axiología, por otra parte, puede adoptar distintas formas. Se puede introducir en el sustantivo, en el adjetivo, en el adverbio o en el propio verbo. La crítica que Diderot hace de la figura de Alejandro del bajo relieve de Falconet, Alexandre faisant peindre Campaspe, l'une de ses concubines ofrece la ventaja de dar una muestra de cada una de estas manifestaciones. Las subrayamos para hacerlas más llamativas:

L'Alexandre est de toute beauté. La bonté et la noblesse sont peintes sur son visage, mais c'est la bonté qui domine, peut-être un peu trop. Du reste on ne pensera jamais une action plus vraie, une position plus simple et une draperie plus noble. Ce manteau jeté sur ses épaules fait à ravir. (1765; p.294).

Destacaremos en este apartado los términos axiológicos que se presentan con mayor reiteración. La subjetividad más fácil de aislar es la que se deposita en el sustantivo para situar una obra o un pintor en la cima. Así habló de Chardin y de Vernet (68):

Chardin et Vernet sont deux grands magiciens. (1765; p.135).

O de la obra de La Grenée La Magdeleine que Diderot adquirió para él:

C'est un petit diamant que ce tableau... (1765; p.91).

O de una escultura de Falconet Une figure de femme assise:

Cette figure, destinée pour un bosquet de plantes à fleurs d'hiver, est (...) un chef-d'œuvre de beau caractère, de belle position et de draperie. (1765; p.291).

La palabra "obra maestra", como es natural se presenta con una cierta reiteración a lo largo de tantos años. En términos parecidos, Diderot hablaría de dos de las obras más importantes del Salon de 1767, la de Vien Saint Denis prêchant la foi en France y la de Doyen Le Miracle des Ardents:

Ce sont deux beaux tableaux, deux grandes machines. (1767; p.74).

El término "machine" no tenía propiamente un valor metafórico. Pertenecía ya al argot de los pintores durante el siglo XVIII para hablar de una obra espléndidamente realizada, desde el punto de vista de la composición, del ordenamiento general y de los efectos de la luz.

Más a menudo, se trata de identificar las diferentes cualidades de una obra, lo que propicia la emergencia de series de sustantivos en frases afirmativas. La subjetividad reside en la afirmación de que la obra posee esos atributos. Así, por ejemplo, hablando de una escultura de Slodtz Buste d'Iphigénie (69):

Tout y est, et la noblesse de caractère, et le choix des formes, et leur pureté, et la netteté du travail, et l'excellence du goût. (1765; p.309).

De la misma manera hablaría de un artista, de Falconet por ejemplo:

C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein. (1765; p.289).

Cuando estas cualidades no se dan, surgen en el texto las mismas series de sustantivos, pero, en las que la ausencia se ha señalado mediante algún adverbio o preposición:

Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté; point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage. (1765; p.96)

Il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt. (1767; p.77).

Il est froid, plat, sans caractère, sans expression, sans grâce, sans noblesse, sans aucun mouvement. (1767; p.101).

Ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité. (1767; p.103).

Diderot es muy aficionado a ese tipo de repeticiones. Algunas asombran por su extensión. Así, por ejemplo, una apreciación del cuadro de Roslin Un père arrivant dans sa terre (70):

Ici il n'y a ni âme, ni vie, (ni joie), ni vérité: ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres, ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets, ni âme, ni vie, ni vérité, ni joie, ni mouvement dans les paysans. (1765; p.143).

Tratándose de la axiología, el adjetivo cumple en la crítica de arte de Diderot el papel más redundante. Pueden ser variados:

Et puis une intelligence de lumière tout à fait rare et précieuse. (1761; p.151).

C'est un morceau très précieux que celui-ci. (1765; p.39).

C'est une vieille excellente. (1765; p.233).

Il est charmant d'esprit, de couleur et de touche. (1765; p.269).

Un adjetivo destaca con creces : bello. Se repite hasta la saciedad. La muy amplia lista de ejemplos que damos a continuación, sólo pretende ser un tímido reflejo de lo que el lector encuentra en la crítica de arte de Diderot, donde su empleo está sometido a una verdadera inflación:

Il n'est pas possible d'imaginer de plus belles mains, de plus beaux bras et de plus belles épaules. (1765; p.91).

Ce docteur de la loi qui lit est d'assez beau caractère. (1765; p.204).

Cela est beau; belle lumière, bel effet. (1765; p.217).

Le St Crépin est beau de draperie, de position et de caractère. (1765; p.247).

Il n'y a là qu'un dos de femme, mais il est beau, très beau. (1765; p.270).

De belles têtes, un dessein correct, de beaux piés, de belles mains. (1767; p.77).

Belle tête, belle pâte, beau dessein. (1767; p.88).

En algunos de los ejemplos anteriores, Diderot reitera el adjetivo bello dos o tres veces, pero no faltan aquí también los casos en los que la repetición excede la media docena. En los ejemplos que damos, el filósofo nos habla, respectivamente, del viejo del cuadro La Charité romaine y de la mujer adúltera del cuadro Le Chaste Joseph, ambos de La Grenée:

Les détails, surtout au vieillard, sont admirables: belle tête, belle barbe, beaux cheveux blancs, beau caractère, belles jambes, beaux pieds, belles oreilles. (1765; p.90).

Elle est belle, très belle de visage et de toute sa personne, belles formes, belle peau, belle cuisse, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux piés, belles mains, de la jeunesse, de la fraîcheur, de la noblesse. (1767; p.93).

Encontramos a veces el adjetivo bello o el sustantivo de igual contenido semántico encabezando varias proposiciones coordinadas. En este tipo de organización sintáctica debemos entender que la axiología quiere calificar todos los sustantivos que pertenezcan a la misma unidad frástica:

Tout est beau dans le St. Benoit qui près de mourir vient recevoir le viatique à l'autel, et l'acolyte qui est derrière le célébrant; et le célébrant avec son dos voûté, et sa tête rase et penchée; et le jeune enfant vêtu de blanc qui est à genoux et à côté du célébrant, et le

second acolyte qui placé debout derrière le saint le soutient un peu, et les assistants. (1761; p.136).

Socrate me paraît très beau et de caractère, et de couleur, et de simplicité et de lumière. (1761; p.142).

Otra de las fórmulas a las que Diderot recurre con frecuencia es el empleo del adverbio "bien" aplicado a un adjetivo o a un participio pasado. La idea de valorización o desvalorización puede estar en el propio adjetivo; el adverbio, en esos casos, se limita a realzar el carácter positivo o negativo del mismo. En otros casos cuando los adjetivos o participios no vehiculan ninguna connotación particular, como en el último de los ejemplos con "ajustée" y "habillée", el rasgo apreciativo recae en el adverbio, siendo entonces la crítica positiva:

Nos deux Dames de France, bien engoncées, bien raides, bien massives, bien ignobles, bien maussades. (1765; p.148).

Un marbre bien mou, bien pétri; le bas-relief bien entendu. (1765; p.308).

Tout est bien imaginé, bien ordonné, les figures bien placées, les objets bien distribués. (1767; p.208).

Il y a une figure de femme charmante, bien habillée, bien ajustée et d'un caractère de tête attrayant. (1767; p.218).

Se puede dar la conjunción del adjetivo "bello" calificando a un sustantivo y del adverbio "bien" acompañando a un adjetivo o participio, las dos fórmulas concurriendo en la misma frase:

Belle coiffure de tête, tête bien posée sur les épaules. (1765; p.270).

Belle draperie, bien poétique; beaux caractères de tête. Belle pensée. (1765; p.308).

D'ailleurs sa tête est belle. Il est bien drappé. Ses membres sont bien cadencés. (1767; p.78).

Très-beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite bien variée, bien imaginée, de bel effet. (1767; p.264).

La hipertrofia de ejemplos presentados quiere ser el reflejo de lo que ocurre en el texto, donde todo adquiere proporciones desmedidas. El lector lo comprobaría enseguida: el adjetivo bello y el adverbio bien inundan los segmentos apreciativos de carácter positivo.

La crítica axiológica, que se manifiesta a través de un verbo, es comparativamente muy poco representativa, por lo que no nos detendremos en su estudio. El lector habrá observado, por otra parte, que todos los ejemplos dados - salvo los que hemos recogido en el apartado de las preposiciones - son de carácter positivo. El funcionamiento de la crítica axiológica negativa recurre, al igual que la positiva, a la categoría gramatical del adjetivo:

Il y a de Colin de Vermont une mauvaise Adoration des rois.

De Jeaurat, des Chartreux en méditation; c'est pis encore. (1759; p.93).

La Décollation de St. Jean, encore pauvre production. (1761; p.123).

De estos adjetivos destaca "maudit", que Diderot emplea con frecuencia, tanto en segmentos de tipo apreciativo para hablar de cuadros o de pintores, como en segmentos de tipo especulativo cuando trata temas periféricos:

...mais le maudit peintre, toujours peintre et jamais homme sensible... (1761; p.118).

Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales? (1765; p.66).

Contrariamente a lo que ocurre con la axiología positiva, la negativa emplea indiscriminadamente el sustantivo o el adjetivo. Se nota más variedad en la elección de los términos cuando son sustantivos. Diderot hablará de "un Jason d'une bêtise inconcevable" (1759; p.92), de "la médiocrité" de las obras de Plerre (1761; p.121), de "les petites infamies de Baudouin" (1765; p.164), o de "une des plus grandes sottises", refiriéndose a algún cuadro de Challe (1765; p.116).

La reacción axiológica frente a un cuadro en el que Diderot no detecta la más mínima imaginación puede ser violenta en los textos que estudiamos. Los sustantivos adquieren entonces una connotación injuriosa, lo que ha dado pie a algún crítico malévolo para hablar de "la férocité" de Diderot (71):

L'imbécile tire son épée contre une magicienne... (1759; p.92)

En el ejemplo que acabamos de leer, el calificativo es aplicado a un personaje del cuadro, pero no faltan las injurias dedicadas a algún artista. Vanloo, Challe y La Grenée son el blanco, en los ejemplos que damos a continuación:

Mais dites-moi où cette brute de Vanloo... (1765; p.47).

Eh! stupide, que veux-tu donc que je voie? (1765; p.304).

Et chienne de bête, si tu n'as point d'idées, que n'en vas-tu chercher chez ceux qui en ont... (1767; p.103).

La violencia de la crítica se traduce a veces por expresiones de lo más vulgar. El siguiente ejemplo aparece tras una larga enumeración de requisitos indispensables para la pintura, de los que recogemos los dos últimos, requisitos que se indican con la misma forma sintáctica introducida por "il faut". Son criterios de los artistas, que Diderot parece repetir haciéndoles eco:

Il faut des figures qui contrastent. Il faut dans chaque figure de la cadence dans les membres. Il faut s'aller faire foutre, qu'on ne scait que cela. (1767; p.86).

La explosión era provocada y justificada por la insistencia de los artistas en fijarse sólo en el aspecto formal, cuando una obra debe ser un todo que se organice semánticamente. Pero lo cierto es que no faltan, en la crítica de arte de Diderot, momentos en los que el estilo se hace muy familiar, muy vulgar incluso, lo que llamó positivamente la atención de Baudelaire, quien no duda en refugiarse en el filósofo cuando él mismo abandona a su habitual contención.

La apreciación axiológica de carácter positivo aparece "a priori" como poco inventiva: casi siempre las mismas palabras repetidas una infinidad de veces. Pero toda la apreciación no se condensa en estas sencillas frases. Si algo caracteriza la crítica de arte de Diderot es la conjugación de medios. Observamos, junto a las formulaciones axiológicas estudiadas, una manifestación del juicio de valor que bien podríamos calificar de profesional por la terminología empleada. Nos asaltan palabras que, si bien se entienden sin dificultad por ser de uso corriente en la lengua francesa, adquieren, en la crítica de arte, un contenido propio diferente cuyo conocimiento enriquece la manera de contemplar una obra, enriquece sobre todo el significado del texto de Diderot. Mencionaremos unos cuantos términos, los más representativos, para aprender a identificar la crítica axiológica que hace un abundante uso de ellos (72).

Los adjetivos "dur" y "sec" se presentan con mayor frecuencia. Suelen ir emparejados y significan que las cosas, los objetos y los personajes en el cuadro están demasiado resaltadas, los contornos demasiado fuertes y marcados:

Le pèlerin qui les traverse est pauvre, mesquin, dur et sec. (1765; p.140).

Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfants, le carrosse, durs et secs tant qu'on veut. (1765; p.143).

Portrait d'une Femme qui brode au tambour: Dur, sec et mauvais. (1767; p.217).

Suelen ir acompañados del adjetivo "cru" para aludir al color cuando éste aparece poco trabajado, como si el pintor lo empleara tal y como es, sin mezclarlo, sin prepararlo:

Il est quelquefois un peu cru et noir dans les ombres. (1765; p.220).

Rien ne remplace dans le tableau de Lépicie l'intérêt qu'il a négligé; il n'y a ni harmonie ni noblesse; il est sec, dur et cru. (1765; p.243).

Tableau cru, dur, sans vérité, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres, plagiat. (1767; p.264).

Le tableau du milieu est cru, sec et dur, comme il les faut pour appeler la populace aux carrefours. (1767; p.275).

Se oponen a ellos las palabras "moelleux", "grasse" y "grassement" para indicar que el colorido y el trazo reflejan bien la suavidad y la flexibilidad:

Il y a tout plein de vérité de chair et un moelleux infini, elle est bien par plans et grassement faite. (1765; p.187).

Es importante conocer este léxico para no confundirlo con un lenguaje analógico. Como adjetivo, encontramos también con mucha frecuencia "mesquin", que significaría un cierto mal gusto por pintar todo menguado, pequeño, escaso, con estrecheces. Pero no se trata de aplicar estos adjetivos en el sentido material de la palabra. Un cuerpo en un cuadro puede ser pequeño y "mezquino", aún teniendo un volumen superior al habitual. Más tiene que ver con el carácter y el modo de pintar, que con la medida de las cosas (1767; p.106). Tiene su contrario "large", que se emplea para hablar de una pintura en la que no se presta tanta atención a todo lo pequeño, a todos los detalles, lo que confiere a las figuras y a los objetos representados más relieve, más espacio, más volumen:

Le paysan est très beau, vrai caractère, vraie nature rustique; sa chemise, tout son vêtement larges et de bon goût. (1765; p.232).

Ces deux personnages qui conversent sur le fond sont d'une couleur sale, mesquins de caractère. (1767; p.75).

Les pailles éparses autour d'elle, ces draperies, ce coussin de coutil, tout cela est large et bien peint. (1767; p.184).

Cualquier elemento pictórico puede resultar de carácter mezquino o, al contrario pintado de un modo "amplio" y grande. En 1765 es el Temple de Janus de Carle Vanloo, el que le aparece a Diderot tratado como si fuera un simple edificio de adorno - de ahí el término "fabrique" que significa, en pintura, las construcciones, humildes o lujosas, que servían

de marco, decorado o fondo para el cuadro, en vez de darle la importancia que requería según el tema :

Il fallait le montrer davantage et n'en pas faire une fabrique pauvre et mesquine. (1765; p.29).

Tales adjetivos pueden ayudar a Diderot a calificar la llamada "touche" de un pintor, uno de los sustantivos más recurrentes, de entre los que pertenezcan al vocabulario profesional. Sirve para hablar del último toque que el artista da a su obra para mejor definir lo pintado. Es, en cierto modo, el remate final, ese toque último que decide el aspecto definitivo. No es extraño que la palabra reciba un amplio abanico calificativo:

Cet homme-ci ne tâtonne pas, sa touche est large et fière. (1765; p.222).

Le sujet simple demandait une touche légère et douce, elle y est. (1765; p.226).

La touche en est moelleuse et spirituelle. (1767; p.210).

Les fabriques sont de la touche la plus vraie. (1767; p.235).

Para las mejores obras Diderot parece reservar el calificativo de "vigoureux"; es el caso de Chardin, por ejemplo:

C'est partout la touche la plus vigoureuse. (1767; p.122).

Si Le Prince sabe "tocar" sus figuras de manera personal y con talento - el término puede recibir un empleo verbal -, en el Salón, las obras de Vernet enfrentadas a las suyas parecen enseñarle a adquirir ese vigor y esa fuerza característica de los mejores (1765; p.222-223). Previamente, el pintor tiene que haber mostrado un dominio de la "pâte", es decir el que el conjunto de los colores de un cuadro muestren una homogeneidad, el que no se perciban las diferentes mezclas de pasta que el pintor haya tenido que hacer:

Cette Caravane est de couleur vigoureuse; les objets en sont bien empâtés et les figures très pittoresquement ajustées. (1765; p.219).

Il peint dans la pâte. (1765; p.220).

Elle est d'une belle pâte, d'une bonne couleur. (1767; p.184).

A lo que también presta Diderot una atención particular es al empleo de las palabras "couleur", "coloris", "colorier". "Couleur" parece reservado a todo lo que son cielos, fondos, árboles, ropaje:

Tout le côté de Trajan est sans couleur; le ciel trop clair met le groupe dans la demi-teinte et achève de le tuer. (1765; p.68).

Les montagnes qui s'élèvent des deux côtés traitées à merveille et de la plus forte couleur, et les ciels charmants de couleur et d'effet. (1765; p.220).

Para hablar de la influencia de la luz y del aire sobre los objetos sería la palabra "coloris" y "colorié" para las carnaciones:

La femme assise sur les marches, avec ses bras tendus vers le saint, est fortement coloriée. (1767; p.76).

D'ailleurs ils sont beaux, bien dessinés, bien coloriés, bien vrais. (1767; p.184).

Podríamos ampliar el estudio de las palabras técnicas empleadas en los Salones prolongando la enumeración y la lista de ejemplos. Sólo hemos querido aludir a los que surgen con mayor frecuencia. Es un vocabulario aprendido durante la elaboración de la Enciclopedia, quizás antes, pero fueron los artistas quienes le enseñaron el valor real de cada palabra, viendo cuadros y más cuadros en su compañía:

Fromenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de contours coulants, de belles couleurs locales, de teintes vierges, de touche franche, de pinceau libre, facile, hardi, moelleux, faits avec amour, de ces laissés ou négligences heureuses. (73).

Se empeñó en hacer suyo ese lenguaje, como dan fe de ello los Salones. El empleo con acierto de tales términos es la prueba más tangible de que las críticas que se le hicieron durante el siglo XIX,

respecto de su falta de profesionalidad, carecen totalmente de fundamento. Diderot es el crítico de arte que adquiere en su tiempo el saber más amplio. Algunas de sus apreciaciones son de lo más preciso, por ejemplo, la que nos ha dejado del dibujo de Deshays:

Il avait le dessin ferme, ressenti, fortement articulé, un peu carré. (1765; p.103).

Incluso le pertenecen algunas definiciones atinentes a la terminología profesional que era de uso en los talleres de los artistas, definiciones que los investigadores extrajeron de sus textos para elaborar los glosarios de términos técnicos (74). Pero nos basta aquí con saber de la posesión de esta herramienta, de todo ese léxico que permite a Diderot matizar, en forma considerable, su apreciación y el juicio de valor expresado axiológicamente. Esta apreciación suele combinarse con la que se ofrece más llanamente y sin lenguaje técnico, dando así lugar a una crítica de contornos bien precisos. Son frases cortas, afirmativas, con pocos verbos y muchos adjetivos de carácter valorizante o desvalorizante. A menudo se reducen a ser la conjunción de un sustantivo, de carácter general o profesional, y un axiológico que precisa el signo positivo o negativo:

Les actions sont vraies, les draperies larges, les accessoires soignés et finis; le tout peint de la manière la plus sage et la plus vigoureuse. (1765; p.87).

Beau petit tableau, très vigoureux, très chaud de couleur, et très vrai. Bonne touche et spirituelle, effet décidé, sans dureté. (1765; p.163).

Esta peculiar construcción -sustantivo y axiológico fuertemente marcado- que se repite innumerables veces variando sólo el contenido, confiere al enunciado crítico un aspecto general poco ligado, que parece acentuarse cuando la apreciación es de carácter negativo. Aparece como una sucesión de sentencias cortas, pronunciadas friamente una tras otra y sin posibilidad de apelación:

Composition sage, mais froide; belle chair, mais peu d'expression; point d'humeur; draperie lourde; mains trop petites; barbe bien peignée qui n'est ni d'un apôtre ni d'un pénitent; nulle étincelle de verve; chose commune. (1765; p.92).

Les fleuves sont durs, secs et decharnes. Cela est pense chaudement, mais durement executé; point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage; tout est cru et plaque sur le devant. (1765; p.96).

Este aspecto preciso, seco y conciso marca los segmentos críticos con un tono seguro, como si fueran fórmulas lapidarias. Pocos cuadros se salvan de esta apreciación, manifestada abiertamente y sin rodeos, que se presenta, al igual que el segmento descriptivo, perfectamente diferenciada del contexto. Tiene un valor profesional, por el vocabulario técnico y la seguridad con que se formula, de tal manera que los diferentes juicios se aproximan a lo que debían ser las manifestaciones apreciativas de los pintores en la Escuela o el taller. Sin embargo Diderot no se recrea en ellos. La crítica axiológica habla del modo de pintar, del acierto de los colores, de la calidad del dibujo y en general de todo lo que constituye el aspecto formal de la obra. Pero la elaboración y la perfección formal le dejan indiferente, si no vienen refrendadas por otra cosa que tiene más que ver con el aspecto ideal. Esta predisposición mental puede dar lugar en el enunciado crítico a una posición aparentemente contradictoria. El texto presenta segmentos axiológicos marcadamente positivos, aún cuando la obra no le gusta:

Bel effet de lumière certainement. Tableau piquant; travail difficile et achevé avec succès; morceau vigoureux de couleur et de touche; c'est la verité. Mais il faut avouer qu'on s'est bien fatigué pour ôter à ces fleurs leur éclat, les dépouiller de leur velouté, et priver ces fruits de leur fraîcheur et de cette vapeur humide et légère qui les couvrirait. (1765; p.109).

Diderot aprecia el trabajo bien acabado de Bachelier, pero el cuadro no le gusta: la idea de una luz artificial - se trata de una vela - para alumbrar una cesta llena de fruta no le parece interesante. En otros lugares, esta oposición puede darse sin transición, lo que confiere a la frase un cierto aspecto sorprendente. Hablando, por ejemplo, de una composición de La Grenée, La chaste Suzanne, Diderot caracteriza a los viejos de la siguiente manera : "bien beaux, bien coloriés, bien drappés, bien froids" (1767; p.94). Un aspecto sorprendente, decimos, pero muy

acorde con su lógica, pues puede existir belleza formal y, al mismo tiempo, insipidez. Es una perfección mal empleada: "Du reste toujours le plus beau faire, et toujours mal employé" (1767; p.95). En los Salones de 1765 y 1767, casi todas las pinturas de La Grenée son objeto de este tipo de crítica mitigada. En 1765, tras haber alabado el cuadro La Charité romaine, concluye que, a pesar de todo, no es lo que él hubiera pintado para tratar el tema elegido por el pintor (1765; p.90). En 1767, le parece un talento perdido (1767; p.107) y su obra un trabajo inútil (1767; p.95). Los espacios críticos que le dedica recogen la lasitud, el cansancio de repetir que está bien pintado, dando siempre a entender la poca importancia que reviste para él un trabajo que se limita a estar bien hecho:

Et le faire? Oh toujours très beau (ajouté en marge: les étoffes ici sont même plus rompues, moins entières que dans ses autres compositions). Et cette tête de Jupiter dont j'ai très mal parlé? Vraiment bien peinte; c'est un Jupiter bien colorié, bien vigoureux, bien chaud, barbe bien faite, oh pour cela, bien empâté. (1767; p.98).

Estos espacios apreciativos en los que la axiología de carácter positivo se opone a la valoración real de Diderot evidencian por una parte, su capacidad de desvincular de su gusto particular la apreciación de las cualidades formales de una obra, lo que sin duda es un mérito y una garantía de imparcialidad; por otra parte, acentúan la impresión de que su ojo se ha vuelto muy clínico con el tiempo y su crítica muy profesional. La mirada voluntaria y manifiestamente axiológica plasmada en el texto es una mirada fría, a pesar del juicio de valor. Es fría, en la medida en que leemos en ella un esfuerzo grande por apartarla de su afectividad y por juzgar a partir de criterios académicos; es fría, en segundo lugar, porque Diderot no aparenta darle mucha importancia. Ha aprendido a juzgar el valor formal de una obra, pero evita la apreciación de un cuadro como si de un objeto cualquiera se tratara, observando sólo la perfección del oficio:

La plate chose que des vers bien faits! la plate chose que de la musique bien faite! la plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint. (1767; p.117).

El arte exige otro logro, otra perfección que escapa a lo puramente formal, de ahí que tal apreciación axiológica no sea para Diderot la que mejor hable de las obras. La considera, en cierto modo, como la prolongación de la descripción y, al igual que ésta, aburrida para el lector:

Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, bien éclairé, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux, que vous avez tant entendus, sans ce que vous les entendrez encore, par quelque écart qui nous délasse. (1765; p.125).

Mencionaremos, antes de cerrar este apartado, una manifestación axiológica frecuente en la crítica de arte de Diderot - aunque no sea comparable a las que acabamos de estudiar -, que no descansa en un soporte léxico sino sintáctico. Son las críticas que se hacen en el texto a través del modo interrogativo y, en particular, las interrogaciones retóricas:

Quel est l'état de ces deux femmes? Où est leur habitation? Ou je me trompe fort, ou il y a quelque amphibologie dans cette composition. Serait-ce qu'en Russie les femmes sont bien et les maris mal? (1765; p.233).

Mais où est le caractère du dieu des batailles? ou est celui de Bellon? où est la verve? (1767; p.90).

Normalmente se presentan agrupadas en número de dos o tres, al igual que en los ejemplos dados, pero a veces se multiplican como en el caso del cuadro *Une jeune Fille endormie, surprise par son Père et sa Mère, de Le Prince, expuesto en el Salon de 1767, en el que el segmento crítico de Diderot - tras una breve descripción - se desarrolla en una página llena de preguntas, de la que damos sólo la primera mitad como muestra:*

Que fait-elle? Qu'a-t-elle fait? On n'en sait rien. Elle dort. Se repose-t-elle d'une fatigue voluptueuse? Cela se peut. Le père et la mère appellés par quelques soupirs aussi involontaires qu'indiscrets, reconnaîtraient-ils aux couleurs vives de leur fille, au mouvement de sa gorge, au désordre de sa couche, à la mollesse d'un de ses bras, à la position de l'autre qu'il ne faut pas différer à la

marier? Cela est vraisemblable. Ce panier d'oeufs renversés et cassés est-il hieroglyphique? (...) Mais comment se fait-il que cette fille et son lit soient si fortement éclairés et que les ténèbres les plus épaisses obscurcissent tout le reste de la composition? (...) D'où vient cette lumière? Comment se répand-elle sur certains objets et s'éteint-elle sur les autres? Pourquoi n'en aperçoit-on pas le moindre reflet? D'où naît cette division du jour et de la nuit telle que dans la nature même au cercle terminateur de l'ombre et de la lumière elle n'existe pas aussi tranchée? (1767; p.215).

Estas preguntas ejercen una función similar a la subjetividad descriptiva : suponen una orientación apreciativa, que propicia la salida del mecanismo puramente axiológico hacia el diálogo; el diálogo con uno mismo o con los demás, en particular con Grimm. Es éste el caso, entre otros, del cuadro La Jardinière endormie, de Boucher (75):

Là, mon ami, dites-moi ce que fait un chaton sur le giron d'une paysanne qui ne dort pas à la porte de sa chaumière? Et cette rose à la main du paysan n'est-elle pas d'une platitude inconcevable? Et pourquoi ce benêt-là ne se penche-t-il pas, ne prend-il pas, ne se dispose-t-il pas à prendre un baiser sur une bouche qui s'y présente? Pourquoi ne s'avance-t-il pas doucement?... Mais vous croyez que c'est là tout ce qu'il a plu au peintre de jeter sur sa toile? oh que non? Est-ce qu'il n'y a pas au delà un autre paysage? Est-ce qu'on ne voit pas s'élever par derrière les arbres la fumée apparemment d'un hameau voisin? (1765; p.62).

Hemos estudiado en el apartado precedente la función crítica que pueden tener los diálogos en los ensayos sobre el arte. Las últimas páginas nos habrán enseñado a diferenciar este tipo de crítica, de la axiológica que adopta un tono profesional y se condensa en un segmento bien diferenciado, después de la descripción. La diferenciación observada entre descripción, descripción subjetiva y crítica axiológica se manifiesta, no obstante, como tal casi únicamente en los Salones de 1765 y 1767 y no sin excepciones. En los demás textos y, particularmente, cuando las obras no son de las que entusiasman a Diderot, se observa una mayor tendencia a reducir la importancia de cada una de las operaciones y a confundirlas.

En resumen, reiteraremos la importancia de la descripción en la crítica de arte de Diderot. Casi inexistente en el primer Salón, adquiere progresivamente una consistencia específica - siendo cada vez más una parte integrante de la crítica - hasta convertirse en una de sus metas más elaborada. Conforme pasan los años, las vemos emerger del texto con mayor pureza. Evitando toda intrusión subjetiva, expulsando, incluso, las connotaciones de tipo literario, Diderot consigue dar una representación muy estricta y muy depurada de los diferentes cuadros vistos en la exposición. Son los segmentos más objetivos de su crítica de arte, amplios enunciados cuyo sujeto y protagonista de excepción es el cuadro. Destacan del contexto dialogal en el que se encuentran y adquieren una autonomía propia, visual y formal, semánticamente desvinculada de la mirada humana.

Pero las descripciones objetivas se revelan insuficientes para los cuadros pertenecientes al género histórico o mitológico del siglo XVIII. En un segundo momento, Diderot deposita sobre los personajes una subjetividad de tipo descriptivo que consiste, tras haberlos distribuido en el espacio, en explicitar la expresión y el sentimiento que aparentan representar. Es subjetiva por el vocabulario empleado, en cuyo margen connotativo se inscribe inevitablemente el autor, pues el mensaje deducible de las expresiones siempre puede ser objeto de discusión. No obstante, presenta en la idea de Diderot un carácter objetivo, por su convicción de que las expresiones son un lenguaje universal, y, en este sentido, es descriptiva.

Hablar de las expresiones y de los sentimientos de los personajes de un cuadro, propicia, en la crítica de arte de Diderot, la emergencia de la subjetividad de tipo axiológico, es decir de un juicio de valor alojado en las palabras. Éste se caracteriza por un lenguaje crítico en el que abundan los adjetivos marcadamente axiológicos - en particular "bello" - así como el adverbio "bien" aplicado a otros adjetivos o participios menos marcados. Se caracteriza, sobre todo, por un léxico técnico - hecho de palabras usuales que se cargan, para hablar de la

pintura, de un contenido semántico particular - léxico aprendido de los artistas y del que Diderot aparece, no obstante, como el inventor, ya que fue el primero en hacer uso de él en la crítica de arte.

Las funciones que hemos observado - descripción, en sus dos modalidades objetiva y subjetiva, y crítica axiológica - se presentan en los albores de la crítica de arte de Diderot, como una manera de mirar las obras, sin diferenciar. Sólo en los Salones de 1763, 1765 y 1767 se separan y adquieren su autonomía. En efecto, conforme va elaborándose el proyecto crítico, las distintas miradas que el autor proyecta sobre el cuadro se diferencian y adquieren su propia forma narrativa. Debe entenderse como un serio esfuerzo que Diderot hace, alejándose de su cauce natural que es el diálogo para intentar responder a la pregunta de qué es la crítica de arte, recurrente pregunta que él mismo se formula mientras construye el género.

1.1.3. Estudio de la afectividad:

Lo que hemos estudiado en los capítulos precedentes nos ha llevado a observar aspectos muy dispares, incluso opuestos, si pretendiéramos reflejarlos en un gráfico para medir la subjetividad del lenguaje, de la crítica de arte de Diderot. Esos aspectos fundamentales - el dialogismo, la descripción y la axiología - no transmiten, sin embargo, una idea fiel de sus ensayos, si no los consideramos conjuntamente con la afectividad - otro de sus elementos sobresalientes. Los estudios realizados sobre los Salones diderotianos han puesto de relieve una presencia masiva de la subjetividad. Recordemos que parte de la crítica de la que fue víctima a lo largo del siglo XIX se debe a esa libertad subjetiva, que - al

entender de algunos - invade con demasiada facilidad las páginas de los Salones:

...le plus insolent étalage de sa propre personne, une expansion, une dilatation, un épanouissement de soi dont Jean-Jacques lui-même est bien loin. (76).

Nos proponemos observar aquí ese aspecto subjetivo que tiene que ver con la afectividad, es decir, con una reacción emocional del autor. Si sospechamos, antes de iniciar el estudio, el lugar que pueda ocupar dentro de sus escritos, no sabemos nada ni de su funcionamiento ni del objeto que provoca su aparición. Las siguientes páginas pretenden identificar los soportes lingüísticos - o significantes - que caracterizan tales manifestaciones, observar cuándo surgen en la escritura y describir su contenido semántico.

El carácter mismo de Diderot, entrañable, hablador, efusivo, es el pilar que sustenta y del que emana toda la afectividad de los Salones, pero las cartas escritas a su amigo Grimm la provocan o, cuando menos, le permiten dar rienda suelta a la exteriorización de esta subjetividad; el género elegido no le supone pues ningún impedimento, bien al contrario, propicia y facilita esta emergencia afectiva. Hemos visto en el estudio de las situaciones de comunicación la fluidez que caracteriza la relación Diderot-Grimm, canal por el que el autor expresa sus ideas y las comparte con el lector, pero canal por el que transita, realmente, la amistad, la colaboración mutua, incluso la confidencia. No es extraño en tal contexto que la crítica de arte de Diderot ofrezca algunas muestras afectivas características de una relación de amistad, pruebas de confianza y afecto que no existirían en el texto de no ser por esa peculiar situación de comunicación. En efecto, en aquella crítica se han plasmado, por ejemplo, las reacciones de Diderot ante las prisas de Grimm:

Mon ami, vous êtes d'une impatience qui me désespère; vous ne me laissez pas le temps de me contenter. (1761; p.148).

Un aparente sentimiento de desesperanza surge en casi todos los Salones como respuesta o reacción a la impaciencia de Grimm. Es sólo

aparente porque, a pesar de las continuas prisas que su amigo manifiesta, Diderot disfruta con su texto y se recrea en él; en cualquier caso, ni lo acorta, ni modifica su ritmo. La extensión de los Salones de 1765 y 1767 induciría a pensar que las quejas de Grimm producen, incluso, un efecto contrario. Diderot no reprime su intención, lo que de hecho confiere a esos dos textos un carácter enciclopédico (77), y con una cierta malicia afectiva transmite a su amigo la alegría con que se enfrenta a tal aventura:

Je suis peut-être un peu long, mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant! (1765; p.177).

No sin razones se ha hablado del entusiasmo de Diderot (78). Se entrega a todo con una alegría exultante y despliega una energía nada habitual, lo que, a veces, le lleva a adelantarse a los acontecimientos. La inminencia de poner punto final a una experiencia tan laboriosa como el Salon de 1767, le incita a mostrar su alegría de una manera peculiar, buscando cariñosamente la disputa con su amigo Grimm:

A demain la note; et je suis débarrassé de vous et vous de moi. (1767; p.339).

Lo que puede parecer más llamativo - aunque se enmarca bien en el carácter epistolar del Salon - es la elección de algunas fórmulas que el propio Chouillet condena, solapadamente, al encontrar muy justificado que Grimm las tachara del manuscrito (79):

Mais pour Dieu, dites-moi un peu comment il se fait que ce griffonnage peut vous servir aujourd'hui, et vous serait inutile demain. Vous me tyrannisez, mon poulet; vous me tyrannisez, et vous n'en faites pas mieux, ni moi non plus. (1761; p.148).

¿Hablaría Diderot a Grimm de esa manera en la intimidad? Todo apunta a pensar que una situación similar podría provocar la misma reacción. El carácter improvisado, repentino, a la par que exagerado, del apelativo "mon poulet", que se presenta como reacción frente a la fuerte presión ejercida por su amigo, tiene todo el aspecto de ser una de esas tan comentadas familiaridades de Diderot, consecuencia natural de un carácter extrovertido y alegre.

La afectividad manifestada hacia Grimm no es sino una ínfima parte de la que se encuentra en el texto. Las diferentes reacciones emocionales del autor respecto de su propio trabajo irrumpen con frecuencia en las páginas. No repara en soltar un suspiro de alivio cuando termina un artículo que le ha llevado mucho tiempo y esfuerzo:

Ah! je respire; me voilà tiré de Greuze. Le travail qu'il me donne est agréable, mais il m'en donne beaucoup. (1765; p.202).

La crítica dedicada a un buen pintor le supone un trabajo inmenso. Tiene siempre mucho que comentar pero debe condensar sus argumentos para dar satisfacción a Grimm y permanecer en los límites de lo razonable respecto de la extensión de sus artículos. Encontrar la expresión más adecuada para hablar de lo hermoso, requiere además un esfuerzo que da, a menudo, lugar a una inquietud previa al ejercicio crítico: "Je ne sais comment je me tirerai de celle-ci, encore moins de la suivante" (1765; p.196), nos comenta, por ejemplo, antes de abordar la descripción de unos esbozos de Greuze. Pero como le gusta alabar - "j'aime à louer, (...) c'est le penchant de mon cœur" (1765; p.220) -, manifiesta, también con frecuencia, su felicidad por acercarse a un tema que le agrada. En el ejemplo que damos se trata de Vien, del que apreciará todas las obras presentadas en 1763:

Dieu soit loué, voici un homme dont on peut dire du bien et presque sans réserve. (1763; p.201).

Y también manifiesta su alegría por librarse de un estudio que no le atraía como es el caso de Amédée Vanloo, pintor que Diderot juzga netamente inferior a los otros miembros de su familia, Carle y Michel: "et Dieu merci, je verrai la fin de cet examen" (1763; p.218). En ocasiones, se muestra más agrio, y maldice. Cuando no disfruta con lo que está haciendo, aparecen en el texto muestras de impaciencia o exasperación, al ver que su estudio se prolonga sin poder acortarlo. Ésta es su reacción frente a Boucher - el vivo ejemplo del arte rococó contra el que Diderot estuvo luchando por implantar un gusto más clásico -, del que se siente obligado a analizar las obras:

Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales? (1765; p.66).

En cada momento aflora, pues, el sentimiento de Diderot respecto de su trabajo. La ilusión por iniciar algo nuevo y de lo que espera una satisfacción o, al contrario, el cansancio cuando no ve el final de una crítica que por gusto no habría siquiera emprendido, quedan reflejados en el texto, las más de las veces mediante interjecciones, otras, por el empleo de una palabra o un giro afectivo.

A lo que Diderot fue muy sensible - todos sus escritos lo demuestran - es al aburrimiento del lector. Parece anticiparse a él manifestando el suyo propio y justificando así un cambio de orientación:

Je me sens encore las. Suivons donc encore un moment cette digression. (1763; p.213).

Mais je me lasse, je m'ennuie moi-même, et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. (1767; p.339).

Hablando de temas colaterales, Diderot suele acompañar sus ideas del sentimiento que en él despiertan. Siempre deja entrever esa repercusión afectiva... ¡cuando no la pregonaba abiertamente!, pues sus sentimientos se asemejan a los que el mismo reconoce en los cuadros que le gustan: intensos, extremos y profundamente marcados. El ejemplo elegido, en el que muestra su desprecio, se encuentra en una digresión sobre la influencia del lujo en las Artes. El texto en su conjunto podría prestarse a la lectura como modelo de subjetividad afectiva. La sátira se presenta como una sucesión de sentimientos opuestos: de la admiración más sincera por la virtud, pasa al más profundo desprecio por el lujo:

...mon coeur se gonfle, et un jour de ma vie, non, un jour de ma vie, je ne le passe pas sans charger d'imprécations celui qui rendit les charges venales. (...) Maudit soit le premier qui rendit les fonctions publiques vénales; maudit soit celui qui rendit l'or l'idole de la nation; maudit soit celui qui créa la race détestable des grands exacteurs; maudit soit celui qui engendra ce foyer d'où sortirent cette ostentation insolente de richesse dans les uns, et cette hypocrisie épidémique de fortune dans les autres; maudit soit celui qui condamna par contre-coup le

*mérite à l'obscurité, et qui dévoua la vertu et les mœurs
au mépris. (1767; p.123).*

La afectividad se localiza principalmente en la primera frase, donde Diderot deja traslucir la rabia que le invade y se apodera de él. La maldición posterior podría considerarse como axiología, pero la repetición a la que se ve sometida, tras un inicio muy marcadamente afectivo, nos induce a considerarla como una manifestación de sentimiento. Es de resaltar la enorme facilidad de Diderot para maldecir o insultar. Su carácter encierra algo de excesivo, por lo que tales manifestaciones no son extrañas; lo que sí sorprende, es que el filósofo no refrene esta vertiente de su ser, en la crítica de arte, dando lugar a curiosas y repetidas expresiones tales como "Eh mordieu!" (1765; p.59) o "Au diable les sophistes" (1765; p.116), por citar algún ejemplo. Pero Diderot no se engaña, sabe de esa dejadez, que le parece como el reflejo de su edad:

*Vous voyez mon ami que je deviens ordurier comme tous les
vieillards. (1767; p.95).*

El estudio detallado de la afectividad inmersa en los Salones daría lugar a un retrato muy peculiar de Diderot, pero se observan muchos focos y muchas maneras de dejarla aflorar - el camino recorrido nos lo habrá mostrado - por lo que tendremos que acotar su estudio. Prestaremos una especial atención a la afectividad que deriva de la contemplación de los cuadros. No nos interesa, de cara a nuestro estudio, la subjetividad afectiva provocada por la amistad. Tampoco nos interesa la que es consecuencia del hecho de la escritura y no atenderemos a la que surge como consecuencia de cualquier tema colateral que Diderot trate en su camino. Nos limitaremos, pues, a la que se manifiesta en función de un cuadro, un dibujo, una estatua, un bajorrelieve... o sencillamente a la que surja hablando de un artista o de lo que es lo bello. La reflexión estética puede también producir una reacción afectiva; en ese caso, estará incluida aquí. Lo que queremos no es establecer una barrera entre contemplación y reflexión sino ceñirnos al campo del arte en vez de vagar por espacios indefinidos.

El diálogo con los pintores puso de relieve una oposición ideológica: frente a un mundo profesional, volcado en lo formal, Diderot reivindicaba y valoraba el aspecto ideal de la obra. La axiología, por su parte, nos mostró el esfuerzo realizado por el autor por agudizar su mirada, someterla al estudio formal y así aprehender la belleza de la obra desde ese prisma profesional. Pero tal destreza no redujo el foso existente entre ellos. Al contrario, pareció convertirse en un arma suplementaria en manos de Diderot para mostrar a los artistas la fragilidad de sus trabajos. En la práctica, llega a rechazar cuadros muy apreciados por ellos, como es el caso de la obra *Retour d'Ulysse et de Télémaque auprès de Pénélope*, del pintor *La Grenée*:

Que les artistes se prosternent tant qu'ils voudront devant son chevalet; pour nous qui exigeons qu'une scène aussi intéressante s'adresse à notre cœur, qu'elle nous émeuve, qu'elle fasse couler nos larmes, nous cracherons sur la toile. (1767; p.102).

Hablar de rechazo es aquí un eufemismo. Diderot, con el empleo del verbo "escupir", se muestra duro, tajante y despreciativo. Por muy bella y admirable que sea una obra, si no se organiza en un todo significativo que le emocione, no es meritoria a sus ojos y carece de interés. En el Salon de 1765, el cuadro rechazado era *Les Arts suppliants*, de *Carle Vanloo*, y, al igual que en 1767, el filósofo lo hacía poniendo deliberadamente énfasis en el hecho de que el cuadro era muy apreciado por los artistas:

Cela est beau, très beau, et partout les tons de couleur les mieux fondus et les plus suaves. C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence, mais nous en aimerions un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'âme. Cochin, prenez l'allégorie de Vanloo, j'y consens, mais laissez-moi la *Pleureuse* de Greuze. (1765; p.40). (80).

Diderot hubiera podido eludir hablar de esas diferencias en el gusto. Había quedado bastante explícita la oposición ideológica entre su punto de vista y el de los pintores en las críticas formuladas en los diálogos. Sin embargo, siente la necesidad de insistir llevando al texto las preferencias de unos y otros para que se hagan más evidentes las

consecuencias naturales de esa dicotomía. A la hora de establecer una jerarquía entre los cuadros expuestos, las divergencias respecto de la importancia que hay que atribuir a la parte técnica lleva a todos ellos a elegir obras diferentes. Diderot no defiende la teoría de la belleza absoluta. El Salon de 1767 se hace eco de la relatividad del gusto. Existen tantas maneras de enjuiciar lo bello, como personas:

Autant d'hommes, autant de jugements. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. (1767; p.89).

Sin embargo, cuando Diderot opone su gusto al de los artistas - los dos ejemplos anteriores lo indican - lo despersonaliza, implicando a su amigo Grimm. Lo presenta como el resultado de una sensibilidad - la de cualquier amante de las artes -, sensibilidad que, a su entender, los pintores han perdido por obcecarse en la belleza formal. Ese enfrentamiento le lleva a justificar sus preferencias, le lleva sobre todo a definir lo que entiende realmente por pintura:

La peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? ou celui de s'adresser au coeur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux. (1767; p.117).

Si el artista se conforma recreando sus ojos, el literato, y con él todo aquél que se precie de ser un conocedor del arte, quiere sentir una alteración más profunda, una alteración en su ser racional y emocional. Los ojos sólo son el canal por el que transita esa fuerza capaz de alcanzar, simultáneamente, el cerebro y el corazón. Nos proponemos estudiar aquí cómo se plasma en la escritura esa alteración emocional producida por el placer - o el disgusto, cuando sea el caso - estético.

La primera anotación que haremos será la impaciencia, señalada en varios lugares del texto, por llegar a lo que le atrae, impaciencia muy acorde con la índole general de su escritura:

J'avais bien de l'impatience d'arriver à Deshayes. (1761; p.133).

Mais je laisse là tous ces portraits pour courir à celui de sa femme. (1763; p.240).

Frente al cuadro, la escultura o las obras en general, las páginas que siguen constituyen la prueba, las reacciones son múltiples y la manera de plasmarlas en el texto también numerosas y variadas. Las hay con más o menos gracia, las hay con más o menos fuerza, expresando, dentro del sentimiento, una gradación emocional en función del objeto admirado.

Cuando un cuadro le gusta, Diderot puede expresar sin rodeos el eco afectivo que la obra le produce. Emplea entonces expresiones sencillas, corrientes, la mayor parte se centran en un verbo subjetivado en primera persona del singular. No dan lugar a ninguna manifestación llamativa. En ellas parece ampararse el Diderot más moderado:

J'aime à voir que Chardin pense et sente bien. (1765; p.140).

J'estime ce tableau et beaucoup. (1765; p.71).

J'aime cette manière d'éveiller les enfants. (1767; p.210).

La expresión con adjetivo o participio ofrece un abanico mayor de posibilidades:

Le buste de Rameau par Caffieri est frappant... (1761; p.162).

De quelque côté qu'on porte ses yeux, on est enchanté. (1763; p.238).

Tableau délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. (1765; p.179).

Obsérvese en los ejemplos anteriores, cómo la formulación engañosa a través del verbo "ser" quiere producir una impresión favorable, como si de una cualidad substancial del objeto se tratara. Son más sinceras las manifestaciones enunciadas con un verbo subjetivado en primera persona pero, en ocasiones, la conjunción de medios puede hacer de una formulación en tercera persona una clara expresión de emoción. La impresión de Diderot por el boceto *Le Fils puni*, de Greuze, plasmada en esa frase "décousue", más propia del lenguaje oral que del escrito,

expresa inequívocamente, a pesar de la tercer persona, la admiración vivida:

Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout. (1765; p.199).

Hemos considerado el adjetivo "beau" como axiológico pero indudablemente el hecho de repetirlo aplicado a un mismo objeto le da otro carácter, otra fuerza que lo convierte en afectivo. Esto es verdad de cualquier adjetivo axiológico. Se percibe netamente la emoción en segmentos frásticos del tipo : *"Voici un beau, un beau, un très beau morceau"* (1765; p.306) o *"Misérable, misérable"* (1765; p.301). Agrado o desagrado quedan marcado en esas insistentes repeticiones.

Diderot no escatima las expresiones laudatorias. Hemos comentado que su alma disfruta cuando admira. Lo confiesa en el Salon de 1759 (p.89) y en el de 1765 (p.220). Pero cuando se presenta la ocasión de identificar lo que hiere su sensibilidad, lo hace también sin rodeos. Le puede servir un verbo:

Je déteste ces attitudes apprêtées. (1761; p.149).

Je n'aime pas ce tableau. (1763; p.205).

O un adjetivo, al igual que para hablar de las obras que le atraen :

Le portrait de feu madame Infante en habit de chasse est détestable. (1761; p.126).

Tableau détestable de tout point de dessein, de couleur, d'effet, de composition, pauvre, sale... (1767; p.73).

Puede ser también la combinación de ambos, un sustantivo y un adjetivo, los dos muy marcados : *"Ce jeune homme (...) est d'une atrocité insupportable et fausse"* (1765; p.85). Cuando una obra no le gusta, puede transmitirnos su desaliento. Como si la fealdad le dejara sin fuerzas, nos comunica la imposibilidad de describirlo:

...je n'ai pas le courage de décrire cela. (1765; p.132).

Je ne vous décris pas ce tableau, je n'en ai pas le courage. (1765; p.277).

Bostezar o tener ganas de reir son otras manifestaciones afectivas que patentizan su desagrado:

Monotonie si générale du reste, si insupportable, qu'on ne scauroit y tenir un peu de tems, sans avoir envie de bâiller. (1767; p.71-72).

Quand je me représente ce monstre (...) je ne scaurois m'empêcher d'en rire. (1767; p.100).

Je bâille encore d'y penser. (1767; p.218).

Algunas manifestaciones afectivas son más ténues. Son verbos subjetivos acompañados de un pronombre en primera persona en función de complemento directo o indirecto. Esa cualidad en la formulación del sentimiento no incide tanto en la afectividad que se pretende transmitir, como en su carácter más intimista y delicado:

(...) les deux Familles de satyres me font un vrai plaisir. (1761; p.139).

Cela me déplaît. (1765; p.65).

Un des morceaux des quatre Saisons, (...) m'a singulièrement frappé... (1765; p.140).

La reacción frente al cuadro que le gusta y presenta un defecto que desmerece del conjunto es casi siempre carifiosa, resulta incluso un tanto infantil por el empleo de expresiones como "être fâché" o "avoir un chagrin":

j'ai bien un autre petit chagrin. C'est que son action est équivoque. (1761; p.161).

Je suis fâché de ce défaut qui gâte un très beau dessin. (1761; p.162).

Je le voudrais plus beau de caractère; il a un menton de galoche qui me chagrine. (1765; p.81).

J'ai vraiment l'âme chagrine de voir un si beau faire, un moyen aussi rare, aussi prétieux, si propre à de grands effets, et réduit à rien. (1767; p.101).

Pero, a veces, el sentimiento puede ser muy doloroso, si el defecto es importante. Contemplando un cuadro de La Grenée Mercure, Herse et Aglaure jalouse de sa soeur, frente al que Diderot queda admirado, por la perfección formal, el descubrimiento de un defecto le origina un enorme disgusto que le provoca un grito de dolor; la incorrección en el dibujo le produce "une peine mortelle" (1767; p.99). Tales defectos pueden, no obstante, conciliarse con una sincera atracción. En el Salon de 1759, en el que aún tiene elogios para Boucher, se detiene a admirar su cuadro Une Nativité. Percibe en el efecto general del color un aspecto falso, demasiado llamativo; la cuna con baldaquín está fuera de lugar y le parece ridícula; sin embargo, el cuadro le atrae y lo evidencia diciendo que le gustaría poseerlo:

Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez. (1759; p.103).

En 1763, son varios los cuadros que le entusiasman y que quisiera poseer. En particular las obras de Vien. Son todas tan hermosas que le daría lo mismo una que otra y no le importaría quedarse con la menos interesante de todas:

Vous avez fait dix tableaux charmants. Tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or, lorsque vous ne seriez plus. (1763; p.205).

El cuadro de Deshays La Chasteté de Joseph le produce una reacción similar. El placer ante el cuadro se traduce en el afán de posesión y, cuando la emoción se ha hecho sentir, Diderot no atiende a razones. Ya pueden mostrarle los defectos, lo que le dicta el corazón le ciega:

Si l'on me donne à choisir un tableau au Salon, voilà le mien; cherchez le vôtre. Vous en trouverez de plus savants, de plus parfaits peut-être; pour un plus séduisant, je vous en défie. Vous me direz peut-être que la tête de la femme n'est pas d'une grande correction; que celle de Joseph n'est pas assez jeune; que le tapis rouge qui couvre ce bout de toilette est dur; que cette draperie jaune sur laquelle la femme a une de ses mains

appuyee, est crue, imite l'écorce, et blesse vos yeux délicats? Je me moque de toutes vos observations, et je m'en tiens à mon choix. (1763; p.211).

La afectividad no se traduce sólo en el afán de posesión. En realidad impregna todo el segmento que acabamos de leer. Está en la calificación que Diderot hace del cuadro - no hay obra que más le seduzca en el Salón - está en el desafío lanzado a Grimm, está en la obcecación misma frente a la enumeración de los defectos y en la fórmula final, que pertenece al lenguaje más cotidiano y familiar, para expresar su indiferencia ante la realidad deficiente de la obra.

No hay Salón donde Diderot no diga qué cuadro le gustaría poseer. En 1763, es una escultura de Falconet (1763; p.249), en 1765, es el cuadro de Carle Vanloo, La Chaste Suzanne, el que retiene su atención, por el personaje femenino, y en 1767, Le Clair de lune, de Vernet. Pero el deseo de poseer puede convertirse en un deseo de robar. Ante las obras de Loutherbourg y, más particularmente, frente a dos pequeños paisajes expuestos en el Salon de 1763 Diderot confiesa su tentación:

Ce n'est rien; des rochers, des plantes, des eaux; mais comme cela est fait! comme je les mettrais sous mon habit si l'on ne me regardait pas! (1763; p.226).

Igual tentación ante las obras de Vernet, expuestas en 1767:

Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent, afin que je les vole, le seul moyen d'acquérir quand on est indigent. Hélas! elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède, et elles me rendraient si heureux! Propriétaire, époux aveugle, quel tort te fais-je lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou que tu négliges? (1767; p.227).

En este último ejemplo y al igual que en otros muchos lugares donde se manifiesta la afectividad, se combinan varias maneras de expresarla. Está, por supuesto, el hecho de querer robarlo, impulso que refleja de manera excelente la impresión que le ha causado la obra. Pero está también la interjección "hélas", pronunciada en un suspiro lleno de despecho; el injustificado insulto "riche stupide" al propietario

desconocido que delatan los celos por no estar en su lugar; la clara afirmación de lo feliz que sería si fueran suyas; y la apelación al propietario en el apóstrofe final - obsérvese el empleo de la segunda persona del singular, de connotación familiar y afectiva en la lengua francesa - en la que parece suplicarle para que se apiade de él y le regale las obras tan deseadas.

El deseo, plasmado en el texto, de poseer el cuadro se presenta como el máximo exponente de una determinada manera de abordar el arte. Llama la atención esa afectividad de carácter posesivo que Diderot inscribe en toda la cadena crítica. El filósofo tiene por costumbre hacer suyo - según sus expresiones - el pintor o el cuadro que le entusiasman. Si los cuadros de Vernet son las obras que desea poseer, "su" pintor es Greuze : "C'est vraiment là mon homme que ce Greuze" (1763; p.233) o "Greuze est mon peintre" (1763; p.239). Contemplando una determinada obra, interpretando las expresiones de los personajes, transmite siempre la impresión de que lo que allí ocurre le concierne solamente a él:

Les femmes qui l'environnent tiennent de sa couleur et me sont tout aussi suspectes. (1765; p.116).

Est-ce que cet époux la soutenant ne devoit pas me montrer la tendresse, l'intérêt, la joye dans toute leur énergie? (1767; p.102).

Voyez comme le Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre, riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis: Et ego in Arcadia.

El pintor Amand expone en 1765 Joseph vendido por ses frères (81), obra frustrada, según Diderot, cuando el tema prometía. El descontento y la contrariedad podían haberse convertido en una crítica de tipo axiológico, en la que hubiera mostrado la inadecuación entre la emotividad del tema elegido por el artista y una ejecución fría y desprovista de atractivo. Sin embargo, su opinión se inclina por la afectividad, y no sólo por la que consiste en expresar el sentimiento de malestar vivido frente a la obra, sino también por esa intromisión deíctica más sutil que tiene aquí por objeto responsabilizar al pintor, como si hubiera contraído previamente una deuda con él:

Mais ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène sans me fendre le coeur? Ne parlons plus de ce tableau, je vous prie; y penser m'afflige. (1765; p.251).

En efecto, se puede observar cómo el juego es doblemente subjetivo. Están los "flashes" introspectivos, como el frío mortal que le recorre el cuerpo y la pena que le invade cuando piensa en el cuadro; pero inmerso en ellos, están las formulaciones que transforman el arte en un asunto personal. A lo que no tiene derecho el pintor, no es a mostrar tal escena al público en general, sino a mostrársela a él. Esta personalización es constante en la crítica de arte de Diderot:

...l'artiste me montrant le même génie et le même pinceau, il faut bien que je retombe dans le même éloge. (1765; p.140).

Se trataba de Chardin, pero el pintor tiene poco que ver. En el ejemplo siguiente es Taraval, un artista anodino (82):

...celui que a su faire une Vénus aussi belle me fait à côté un aussi plat Adonis... (1765; p.270).

Es asombrosa la capacidad de Diderot para remitir todo a sí mismo. En determinados segmentos y, en particular, en los apreciativos que no son de signos axiológicos, es como si no supiera desvincularse de lo que dice, permaneciendo fundido con el texto, tanto a nivel formal - por ese pronombre complemento directo o indirecto de primera persona que se desliza por cualquier rendija - como a nivel ideológico - por tratar de la pintura como si solamente tuviera que ver con él. En los dos ejemplos que damos a continuación Diderot podía haber escrito lo mismo sin emplear dicho pronombre complemento. El mensaje ideológico seguiría siendo substancialmente el mismo. Tan sólo habría desaparecido ese aspecto subjetivo que le confiere el pronombre:

Il me fallait là une de ces têtes plus rondes qu'ovales, de ces mines vives, et animées. (1761; p.116).

...toutes ces natures sont trop petites, trop ordinaires. Il me les falloit plus exagérées... (1767; p.106).

Son frases en las que el pronombre complemento no tiene otra función que la de añadir una nota afectiva. Indica una implicación subjetiva anormal. No es un deíctico requerido por el contexto; en casi todas las formulaciones podría desaparecer, sin provocar distorsión semántica. Sólo aparece como una atadura subjetiva marcadamente afectiva. Cuando esta nota se combina en una misma frase con un verbo en primera persona de sentido volitivo u otro subjetivo, esa impresión de que se trata - hablando del arte - de una cosa personal, particular e intransferible se acentúa más aún:

En un mot, je veux que toute cette scène soit traitée du plus grand style, et que d'un trait d'humanité pathétique et rare on ne m'en fasse pas une petite chose. (1765; p.91).

Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir mais je ne veux pas qu'on me les montre. (1765; p.59).

El carácter autoritario se ve reforzado por la insistencia subjetiva que supone el empleo innecesario del pronombre complemento. Se produce una redundancia: el recuerdo, antes de cerrar la frase, del actante volitivo. Se observa en muchos lugares del texto esa fuerza peculiar del discurso centrado en el yo, esa capacidad por mostrarse. Reflejando el principio que Diderot aplica a la obra artística, según el cual deben conjugarse los medios para hacer resaltar la idea principal, los sentimientos adquieren, en su estilo, un relieve especial por efecto de la redundancia, por lo que pueden considerarse como el verdadero objeto, el verdadero tema. La ternura, la contrariedad, el deseo... quedan siempre evidenciados por ese hilo subjetivo que sostiene toda la frase y reaparece, sin función precisa, en enunciados que habrían podido separarse de tal subjetividad.

Observamos la misma implicación subjetiva con esa connotación afectiva en algunos fragmentos, en los que prima la reflexión y el carácter abstracto del discurso (83). Es como si las ideas provocaran la emoción. Más exactamente, lo que provoca en Diderot esa tensión afectiva es la energía que despliega consigo mismo. El buscar la respuesta a un

interrogante se convierte en una lucha, en un reto del que tiene que salir victorioso encontrando una solución que le parezca adecuada. El procedimiento se asemeja al que se da en un enfrentamiento dialéctico. Igual impulsión, igual fuerza argumental e incluso igual acaloramiento. Así sucede, por ejemplo, en el Salón de 1767 donde medita sobre el trabajo real de la imaginación en la producción de una obra de arte. El tema le lleva, como es habitual en él, a un encadenamiento de preguntas a las que se siente forzado a responder, respuesta, en este caso, que no le parece todo lo clara que debiera ser. Habría podido retomar su explicación y expresarla de otra manera, a fin de completar el primer sentido manifestado; sin embargo, da por terminado su desarrollo reflexivo y concluye, afectivamente, justificando la interrupción por el estado psicológico en el que se encuentra:

Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout à fait inintelligibles. (1767; p.213).

Tenemos en esta simple frase al menos cuatro significantes "impulsion", "oser", "peur", "enivrer", que vehiculan en su semantema un rasgo afectivo aplicable al autor. La escritura muestra bien la embriaguez que puede producirle un razonamiento, embriaguez posible por estar implicado el ser afectivo junto con el racional. El vivir emocionalmente sus ideas, le lleva a ponerse él mismo como ejemplo de su razonamiento. En los Essais sur la peinture, analizando las dificultades que el pintor encuentra al enfrentarse con las vicisitudes de la carne humana, Diderot se contempla a sí mismo posando para un artista. Imagina las diferentes personas que podrían aparecérselo y los respectivos sentimientos que iluminarían su rostro, mientras el pintor lucharía desesperadamente por intentar plasmar una expresión en definitiva siempre cambiante (84):

C'est l'abbé Trublet qui s'est montré, et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu, et mon coeur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le coeur s'est dilaté... (Essais; p.25).

La reflexión sobre el arte se convierte así en pretexto para hablar de temas íntimos y personales. Diderot confiesa sus sentimientos más profundos hacia Grimm y Sophie y se recrea en dar a conocer sus reacciones emocionales. Por esa constante subjetivización del discurso, lo que tenía que ser una meditación objetiva y racional se convierte en un análisis personal. Así debemos entender los ejemplos que Diderot da para explicar la variación del gusto en el hombre, en función de su edad. Él se convierte en el protagonista. A partir de lo que observe en sí mismo, desarrollará la teoría del gusto y de sus motivaciones. Mientras, habremos aprendido a conocerlo mejor por desvelarnos el retrato-robot de la mujer que le atraía a los dieciocho años y la mujer con la que soñaba a los cincuenta:

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entrouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme. (Essais; p.40).

La contemplación del arte se convierte en pretexto para hablar de sí mismo. Encontramos diseminados en los Salones, infinidad de elementos autobiográficos desvelados por el sólo hecho de haber examinado una pintura o una obra en particular. En el Salon de 1765 un retrato de la mujer de Greuze le lleva a recordar su juventud, el tiempo en el que estuvo enamorado de ella y en el que encontraba cualquier pretexto para ir a verla cuando trabajaba en una librería del quai des Augustins (1765; p.190). En el Salon de 1767, el retrato que le hizo Michel Vanloo le induce a hablar con sus futuros e hipotéticos nietos para invitarles a no juzgarle por la pintura que le representaba (1767; p.67). El cuadro de La Grenée, Renaud et Armide, le lleva a recordar las veces que unas lágrimas de mujer le han hecho olvidar su enfado (1767; p.103). Al enseñar a Carle Vanlo la diferencia que existe en la piel de una mujer por ser morena o rubia - Diderot criticaba la uniformidad de las tres mujeres de su cuadro, Les Grâces enchainées par l'Amour, - el filósofo añora el tiempo en que amaba a una mujer rubia:

Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais, ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis, et qui allaient se perdre vers un bouton de rose? (1763; p.183).

Diderot se distrae fácilmente contándonos anécdotas de su vida amorosa, pero no faltan detalles más serios, respecto de su temperamento. Con la simple lectura de los Salones podríamos hacer un retrato del Diderot físico, psicológico y social muy acertado. No en vano confiesa el filósofo en una carta a Mme Necker que ninguna de sus obras se parece tanto a él como sus Salones (85).

En 1765, un cuadro de Le Prince ambientado en Rusia le hace imaginar cuál sería su reacción si, al encontrarse en Moscú, viera una simple postal de París (86). Tal hipótesis le induce a seguir un recorrido por los lugares más amados de la capital francesa. Podríamos pensar que Diderot se apresuraría a identificar alguna plaza o monumento de renombre que tuvieran para él un sabor especial, pero no es así. Sólo nos habla de la rue Neuve de Luxembourg, de la rue Neuve des Petits Champs, de la rue Neuve St. Roch, nombres de las calles donde residían sus amigos, Grimm, Mme d'épinay y el barón d'Holbach. Se recrea contando las tertulias que allí se celebraban, la amistad, la confianza, la alegría o la ternura que reunía a un grupo de amigos hasta altas horas de la noche en casa de Mme d'épinay. De la casa del barón d'Holbach recuerda la verdadera libertad que la caracteriza, esa libertad que permite hablar de todo y discutir de historia, de política, de finanzas... En definitiva, era ofrecernos el retrato más fidedigno de lo que fue su tiempo de ocio y de los lugares a los que le conducía su corazón, su París más íntimo y personal. Y no podía faltar, en su recorrido por la ciudad, el domicilio de Sophie. Allí, la emoción le embarga:

Voilà la rue des Vieux Augustins. Là, mon ami, la parole me manquerait; je m'appuierais la tête sur mes deux mains(;) quelques larmes tomberaient de mes yeux, et je me dirais à moi-même: Elle est là, comment se fait-il que je sois ici? (1765; p.231).

Si las confidencias no constituyen todas una emoción realmente vivida en el momento de la escritura, no dejan, sin embargo de traslucir

todo lo que es y lo que fue la vida afectiva del autor. Son viajes por el recuerdo y parcelas de su ser más íntimo, que Diderot comparte con el lector.

Diderot está de tal manera implicado en su texto que todo adquiere en él una resonancia peculiar. La distancia frente a las obras es inexistente, por lo que las reacciones que le provocan son necesariamente pasionales. Hemos analizado al inicio de este estudio algunas de las manifestaciones afectivas más serenas. Nos detendremos ahora en las que expresan su sentimiento de manera más contundente. Sirva de ejemplo esta manifestación afectiva hacia Falconet, al contemplar *Pigmalion au pied de sa statue* qui s'anime la obra del artista y emocionarse por su belleza :

Viens que je t'embrasse. (1763; p.250).

Con la misma pasión, muestra su indignación porque los cuadros de Boucher se venden con facilidad, cuando las obras de Greuze, siendo obras maestras, no encuentran compradores :

Mais je me tais, l'humeur me gagne, et je me sens tout disposé à faire quelque affaire sérieuse. (1765; p.200).

Esta disposición pasional encuentra su satisfacción en las interjecciones. El sentimiento aquí no se dice, se vive, en voz alta y en un movimiento irreprimible del alma:

Hélas! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poète jusqu'à Apelle, si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Vanloo. (1765; p.34).

En su conjunto, tales explosiones responden a una decepción. Son una afectividad de carácter negativo que pintan, mejor que cualquier explicación, el nerviosismo y la impaciencia de Diderot frente a las obras que no aprecia. Aparecen a veces como arrebatos en los que se le ve montar en cólera, como frente al cuadro *Angélique et Médor de Boucher*:

Je defie qu'on me montre quoi que ce soit qui caractérise la scène et qui désigne les personnages. Eh mordieu! il n'y avait qu'à se laisser mener par le poète. (1765; p.59).

En otras ocasiones, aunque aparente más distancia, como frente al cuadro Hector reprochando a Paris su lâcheté de Challe (87), el sentimiento queda igualmente explicitado al optar por ese no rotundo y familiar, que parece surgido de sus entrañas:

Et vous espérez peut-être que je vais vous faire la critique détaillée de ce monde? Oh que non. (1765; p.114).

A las interjecciones podemos añadir la afectividad, traducida por el empleo de algunos giros familiares, para expresar con violencia la existencia de un defecto:

Que font-elles là? Je veux mourir, si elles en savent rien. (1765; p.32).

Je veux que le diable m'emporte, si je comprends rien à ce génie, à ces lauriers, à cette épée. (1767; p.91).

Je veux mourir si ni vous, ni moi, ni personne eût jamais deviné le sujet de ce tableau. (1767; p.281).

No siempre se proyecta el sentimiento de una manera tan directa. En vez de en interjecciones o locuciones familiares, la subjetividad afectiva puede fijarse en el verbo. Es él el encargado de transmitir la repercusión afectiva que el cuadro provoca. Al principio del apartado hemos visto cómo los pequeños defectos de una obra, globalmente apreciada, pueden producir tristeza. Si los defectos son mayores Diderot se siente herido:

Mais le bras droit de la Poésie dont la main gauche est très belle... Eh bien, ce bras droit?... A quelque incorrection qui me blesse. (1767; p.104).

Cette guirlande de têtes de chérubins (...) forme un papillotage de ronds lumineux qui me blessent. (1767; p.181).

El sufrimiento puede engendrar las reacciones más curiosas, como el querer pegar al artista:

*J'enrage, mon ami. Je crois que si ce maudit La Grenée
etoit là, je le batterois. (1767; p.103).*

En sí estas diferentes manifestaciones no suponen nada, pues son las que pueden surgir a lo largo de un día cualquiera, pero, si recordamos que se trata de crítica de arte, lo cierto es que adquieren un relieve especial. Desbordaría nuestro propósito el pretender hacer un inventario de las diferentes reacciones afectivas inmersas en esos escritos. Las últimas páginas contienen una gama muy representativa. La crítica de arte ha permitido a Diderot expresar su amor, su odio, su afán de posesión hasta el irreprimible deseo de robar, le ha mostrado entristecido, incluso herido al percibir defectos en las obras, le ha dado la ocasión de rememorar tiempos pasados o de contar anécdotas afectivas; en cualquier caso siempre le muestra afectivamente muy comprometido a través de un lenguaje familiar y cotidiano.

Si le hemos visto bostezar de aburrimiento, enfadarse, disgustarse y sufrir o sencillamente confesar un sincero aprecio por algunas pinturas, lo que aún no hemos visto es a Diderot realmente emocionado. Nos ha contado ya en muchos lugares su emoción, pero no nos la ha mostrado. Hay, sin embargo, algunas obras frente a las cuales el tiempo parece detenerse. Al igual que si fueran un imán, captan su mirada y le paralizan. Vuelve una y otra vez para contemplarlas y recrear sus ojos. Son obras ante las cuales no cabe, para Diderot, expresar otra cosa que su admiración, y lo hace mediante las exclamaciones. El punto de exclamación es, en la crítica de arte de nuestro filósofo, el soporte significativo de su emoción más reiteradamente empleado. En el Salon de 1763, es el cuadro de Vien La Marchande à la toilette que le lleva a exclamar:

O, le joli morceau! (1763; p.203).

Y en el mismo Salon la escultura Pigmalion au pied de sa statue qui s'anime:

*O la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet!
(1763; p.249).*

En 1765, La Justice et la Clémence de La Grenée:

O le beau tableau! (1765; p.82).

Cosésus et Callirhoé provoca naturalmente el mismo grito de admiración:

ô le beau tableau que Fragonard a fait! (1765; p.260).

Ante estas obras uno no puede permanecer indiferente. El cuerpo se siente progresivamente invadido por una dulce emoción y Diderot está tan convencido de que su emoción debe ser la de cualquier hombre normalmente constituido, que en el Salon de 1763 maldice a quien sea capaz de contemplar el cuadro de Greuze Piété filiale con sangre fría (1763; p.238). En esta emoción que aprisiona al ser y encoge el corazón, Diderot reconoce las obras hermosas. La fuerte impresión se traduce siempre en la escritura por la exclamación. Es, de entre todos los medios que utiliza, el que emplea con más frecuencia y el que se repite con mayor insistencia. La exclamación acompañada por alguna interjección, como en los ejemplos precedentes, o bien una doble exclamación por la repetición del sintagma:

Oh, le beau buste que celui de Le Moine, mon ami, le beau buste! (1759; p.103).

Belle chose, mon ami! belle chose! (1765; p.43).

O la belle main, la belle main! (1765; p.180).

La exclamación que Diderot profiere con mayor emoción es, sin duda, la que dedica a La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort de Greuze :

Quand on aperçoit ce morceau, on dit: Délicieux! Si l'on s'y arrête ou qu'on y revienne, on s'écrie: Délicieux! délicieux! (1765; p.180).

La hermosura no puede contemplarse con frialdad, ni siquiera con serenidad. Si un cuadro es muy bello "malheur à celui qui peut le

considérer un moment de sang-froid!" (1763; p.238). Las exclamaciones pueden multiplicarse o presentarse en series, al igual que algunas de las apreciaciones axiológicas identificadas en el apartado anterior. Tienen incluso un aspecto parecido, como veremos enseguida en los ejemplos: son como una enumeración de sintagmas compuestos por un adjetivo y un sustantivo y en los que sólo varía uno de los dos elementos: el sustantivo. No obstante, se diferencian muy bien de las series axiológicas, porque, en las manifestaciones producidas por la emoción, el rasgo afectivo se localiza en un significante tipográfico (!) y, por otra parte, -concretamente en lo que hemos llamado las series - en el adjetivo que no es calificativo sino exclamativo. Es, por ejemplo, la forma elegida para hablar de las pinturas de Vernet:

Quels effets incroyables de lumière! Les beaux ciels! Quelles eaux! Quelle ordonnance! Quelle prodigieuse variété de scènes! (1765; p.133).

O de las ruinas de Hubert Robert:

Ô les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! (1767; p.227).

Pocas obras merecen, de cara a una valoración global, la admiración patentizada en exclamaciones sucesivas, pero tal admiración puede acompañar solamente a un personaje o un elemento del cuadro. Así sucede con el boceto *Artémise au tombeau de Mausole de Deshays*, donde, si bien toda la composición le parece hermosa, sólo la protagonista merece de exclamaciones admirativas:

Que cette femme a l'air grand, touchant, triste et noble! qu'elle est belle! qu'elle a de grâces, car toute sa personne se discerne sous sa draperie! Quel caractère cette pittoresque draperie donne à sa tête et à ses bras! Qu'elle est bien posée! qu'elle embrasse bien tendrement tout ce qui reste de ce qui lui fut cher! (1765; p.101).

Es, asimismo, el caso de la protagonista del cuadro de *Le Prince Le Concert*:

Ah, quelle femme! qu'elle est molle! qu'elle est voluptueuse et molle! qu'elle est belle! (1767; p.216-17).

La admiración puede detenerse sólo sobre una mano, un colorido... y cuando todo un conjunto atrae a Diderot, a las exclamaciones generales les siguen las concretas sobre las diferentes partes de la obra. El artículo que dedica al artista se convierte, entonces en un cúmulo de manifestaciones afectivas. Veamos las que Diderot expresa con respecto a la escultura de Falconet *Pigmalion au pied de sa statue qui s'anime*, expuesta en 1763. La obra le resulta admirable en su conjunto, lo que le lleva a una primera exclamación acompañada de una interjección. Manifiesta, además, el placer que tendría en poseerla:

O la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet!
Voilà le morceau que j'aurais dans mon cabinet, si je me piquais d'avoir un cabinet. (1763; p.249).

Tras describir someramente la estatua que cobra vida, se deshace en exclamaciones de emoción sobre su hermosura:

Quelle innocence elle a! Elle en est à sa premiere pensee. Son coeur commence à s'émouvoir; mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains! Quelle mollesse de chair! Non, ce n'est pas du marbre. (...) Combien de verité sur ces côtes! Quels pieds! Qu'ils sont doux et delicats! (1763; p.249).

Se detiene en el Amor, que ha tomado en una de sus manos para besarla:

Quelle vivacite! Quelle ardeur! Combien de malice dans la tête de cet Amour! (1763; p.249-250).

En último lugar se detiene en *Pigmalión*, la parte de la escultura que más admira. Su emoción se manifiesta entonces a través de una acumulación de medios: las dos exclamaciones admirativas mediante la interjección; un signo tipográfico exclamativo; la apelación émula des dieux; el giro familiar expresando la necesidad de besarla y, en general, el hecho de que adopte el tuteo característico de su emoción:

O le beau visage que le sien! O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble. Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens que je t'embrasse... (1763; p.250).

Habíamos visto ya algunas de las manifestaciones afectivas dedicadas a la estatua de Falconet. Eso mismo nos ha llevado a elegirla ahora. Sabemos de la inevitable distorsión a que conduce el estudio detallado, por lo que no nos parecen gratuitas algunas visiones de conjunto; tienen el mérito de dar una mejor medida del texto.

La mayor parte de los ejemplos que acabamos de transcribir se inician con el adjetivo "quel", en enunciados exclamativos, pero no es éste el único modo. La admiración se expresa también por "comme", que marca algo más la intensidad. Estos son los comentarios de Diderot respecto de uno de los personajes del cuadro *Le Baptême russe* de Le Prince:

Comme il tient bien sa tête! Comme cette tête est bien placée! Comme ses cheveux sont bien jetés! La physionomie distinguée qu'il a! Comme il est droit sans être ni manière ni raide! Comme il est bien et simplement habillé. (1765; p.237).

En ocasiones, Diderot emplea simultáneamente los dos tipos de exclamaciones. Es su modo de expresar la admiración ante uno de los bocetos de *Carle Vanloo*, expuesto en 1765:

Mais comme tous ces jeunes acolytes sont beaux! Comme ces torches allumées impriment la terreur! Comme un seul incident suffit au génie pour montrer toute la desolation d'une ville! (...) Quelle défaillance dans ce moribond! Quelle confiance dans la jeune fille! (1765; p.42).

O frente al hermoso *Portrait* de M. Wille pintado por Greuze:

Comme cela est coiffé! Que le dessin est beau! Que la touche est fière! Quelles vérités et variétés de tons! et le velours, et le jabot et les manchettes d'une exécution! (1765; p.192).

Es, naturalmente, el modo de hablar de *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, donde Diderot combina, en las páginas que le dedica, todos los medios que tiene a su alcance :

La jolie élegie! le joli poème! la belle idylle que Gessner en ferait! (...) Comme elle est naturellement placée! Que sa tête est belle! Qu'elle est élégamment coiffée! Que son visage a d'expression!... (1765; p.179).

Las exclamaciones son el modo preferido por Diderot para decir su emoción y son el grito que su admiración produce. Al igual que en las descripciones, el verbo se ve expulsado y con él la acción verbal y, por tanto, la noción del tiempo. Con el fenómeno de las repeticiones consigue dar a su discurso una intensidad muy llamativa. Plasman en el texto, por la prolongación de la frase que parece eternizarse, ese momento de la emoción en el que se desvanece toda realidad. Viendo el cuadro de Greuze Baiser envoyé, Diderot llega a perder el control de sus propias palabras:

Quelle main que celle qui a jeté ce baiser! Quelle physionomie! quelle bouche! quelle lèvres! quelles dents! Quelle gorge! On la voit cette gorge et on la voit tout entière, quoiqu'elle soit couverte d'un voile léger. Le bras gauche... Elle est ivre, elle n'y est plus, elle ne sait plus ce qu'elle fait, ni moi presque ce que j'écris... (1765; p.276).

Es como si Diderot no tuviera palabras para transmitir su experiencia. Las exclamaciones se suceden mostrando sólo a ver a un hombre hipocondríaco, cuya mirada vagando por el espacio pictórico simboliza el viaje emprendido por el alma:

Il faut voir comme ils (ses doigts) sont mollement repliés; et ce rideau, comme il est large et vrai; et ce pot, comme il est de belle forme; et ces fleurs, comme elles sont bien peintes; et cette tête, comme elle est nonchalamment renversée! et ces cheveux châtain, comme ils naissent du front et des chairs! et la finesse de l'ombre du rideau sur ce bras, de l'ombre de ces doigts sur le dedans de la main, de l'ombre de cette main et de ce bras sur la poitrine! la beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge! Comme cette tête est bien par plans, comme elle est coiffée, comme elle est hors de la toile! Et la mollesse vous gagne et serpente dans les veines du spectateur, comme il la voit serpenter dans la figure! C'est un tableau à tourner la tête, la vôtre même qui est si bonne. (1765; p.276).

El cuadro produce una embriaguez que se traduce en la escritura por el movimiento del texto, que parece girar sobre sí mismo. No hay verdadero avance, sólo un eje, Diderot, sobre el que pivotan las lánguidas y monótonas repeticiones exclamativas.

En el Salón de 1763, son los cuadros de Vernet los que le mueven a escribir una página impregnada de lirismo, al salpicar una descripción muy literaria de segmentos exclamativos que sólo dicen su admiración :

Quelle immense variété de scènes et de figures! Quelles eaux! Quels ciels! Quelle vérité! Quelle magie! Quel effet! (...)

C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plait, dissiper la tempête, et rendre le calme à la mer et la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse, et reprend tous ses charmes.

Comme ses jours sont sereins! Comme ses nuits sont tranquilles! Comme ses eaux sont transparentes! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose, sans crainte, placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret: tout ce qu'elle produit, il peut le répéter. (1763; p.226-227).

Todo el enunciado remite a Diderot porque hablando de Vernet lo que transmite es, sobre todo, su emoción y su admiración. La admiración profunda se plasma en la repetición del galicismo "c'est lui qui" representando en Vernet a un dios todopoderoso creando el universo. La emoción, traducida en las distintas exclamaciones, se incrementa con la acumulación de formas hasta convertirse en pura exaltación.

* * *

* *

A modo de síntesis conclusiva recordaremos que no hemos plasmado en este apartado toda la subjetividad afectiva que se encuentra en los Salones. La complejidad del tema, por la diversidad de sus manifestaciones, nos ha llevado a reducir su estudio a las que giran en torno al arte. Sabíamos antes de iniciar el análisis que no se darían aquí casos insulsos de subjetividad afectiva, puesto que Diderot, a nivel teórico, cuenta ya con la emoción como uno de los indispensables factores para juzgar las obras. El sentirse estremecido, con lágrimas en los ojos y una fuerte opresión en el corazón, se convierte para él en un criterio: son síntomas de que la obra no es vulgar. Tanto es así que algunas de las obras hermosas - o consideradas como tales por los artistas - que no le conmueven, serán menospreciadas y, al contrario, las que le obliguen a detenerse produciéndole esa viva emoción en las entrañas, serán alabadas.

Dentro de la afectividad se observa una gradación. Las menos llamativas se nos representan como una manifestación serena de la emoción. El rasgo afectivo se localiza entonces en un verbo subjetivo - del que Diderot es indistintamente sujeto u objeto -, o bien en un adjetivo. Estas manifestaciones le sirven para hablar de lo que le gusta, le disgusta o le contraría. En el extremo opuesto de esta afectividad se encuentran las manifestaciones que podríamos calificar de explosivas por su carácter excesivo. Son en gran parte debidas a una fuerte contrariedad: un defecto imperdonable, la nulidad de una obra... Se suelen encontrar en el lenguaje familiar, incluso vulgar, o en simples gritos representados por las interjecciones. Más características de la crítica de arte son las manifestaciones admirativas. Las exclamaciones, que no se dan aisladamente sino agrupadas, duplicando así el efecto producido, que es el de mostrarnos a Diderot como en un espejo, desplazan con creces las demás manifestaciones afectivas. En la admiración sostenida, prolongada y reiterada, los objetos terminan desapareciendo, dejando ver la emoción estética diderotiana en toda su fuerza y pureza.

A estas manifestaciones afectivas, que surgen en el discurso y que se identifican fácilmente en un punto específico de la cadena hablada, deben sumarse los recuerdos, las confesiones y los diferentes elementos autobiográficos que la reflexión sobre el arte o la propia emoción ante el cuadro han liberado. Tales efusiones vienen anunciadas por un claro abuso de los posesivos y del pronombre complemento de primera persona, que sólo cumple una función expletiva. Es una característica de Diderot su fuerte implicación en toda su obra, pero los Salones se nos ofrecen como un lugar privilegiado de manifestaciones afectivas. A las imágenes que perciben los ojos se superponen las que surgen del sentimiento o del recuerdo. La escritura las confunde y de esa alquímica fusión nace para Diderot la crítica de arte. De la imagen al pensamiento, del pensamiento al recuerdo, del recuerdo a la palabra, se establece tal simbiosis que el proyecto inicial mimético se ha convertido en una fuente de efusión y de inspiración. La transposición que debía ser automática sufre de interferencias múltiples y la obra de arte, acrecida por la afectividad de Diderot, llega a perder los contornos adquiridos en la descripción.

1.1.4. Conclusiones.

Si el estudio que acabamos de llevar a cabo nos ha enseñado algo, es a rehusar, hablando de la crítica de arte de Diderot, cualquier calificativo que pretenda ser una síntesis o quiera dar una simple idea global. Los Salones son diálogo, son descripción, son crítica, subjetividad, objetividad... y no son ninguna de estas formas, si las tomamos aisladamente. Quizás el error de tantos investigadores sea el de volcarse sobre una de sus facetas, haciendo así una lectura siempre parcial de su obra, porque cualquiera de ellas, entre sí opuestas - el diálogo y las descripciones, la subjetividad y la objetividad - aparece, en el texto de Diderot, elevada a su máxima expresión. Si de algo es víctima, es de la riqueza de su planteamiento, planteamiento que responde, lógicamente, a la riqueza de su espíritu y a su curiosidad. Los Salones quieren serlo todo. Condensan una subjetividad afectiva que los equipara a su correspondencia, y al mismo tiempo son el lugar de la objetividad llevada a ultranza. Están impregnados de entusiasmo y exaltación y, paralelamente, se observa en ellos la disciplina de las descripciones y del esfuerzo metódico.

Esta visión general evidencia la complejidad de los Salones, complejidad que no significa desorden. En efecto, hemos percibido coherencia y seriedad. Una coherencia ideológica que se plasma en la valoración de las obras; el gusto de Diderot no varía fundamentalmente a lo largo de estos veinte años: salvo la natural evolución y algunas escasas retractaciones, el autor es constante en la apreciación que manifiesta. Igual coherencia formal hemos observado en la organización de su crítica, que sigue unos pasos muy fácilmente reconocibles: descripción, descripción subjetiva, apreciación formal de tipo axiológico y apreciación ideológica en los diálogos. Hemos hablado también de seriedad porque - y a pesar de su estilo que quiere reflejar entusiasmo y vitalidad, no exento a veces de una cierta frivolidad - se percibe en

todos los niveles el constante esfuerzo y la disciplina: esfuerzo por describir con objetividad cuando su inclinación natural es el diálogo, esfuerzo por aprehender la obra desde una óptica profesional, aprendiendo para ello todo un lenguaje técnico y, por último, esfuerzo por transmitir, en particular en los textos de 1765 y 1767, una visión general del Salón, comentando todo lo que allí estaba expuesto al público y no sólo lo que a él le atraía.

Los Salones se enmarcan en un género epistolar y en él hemos identificado dos tipos de situaciones de comunicación con un espesor semántico muy peculiar. Una primera relación se establece con su amigo Grimm, receptor de las cartas y alocucionario privilegiado. Es la situación de base, la que genera en cierto modo la crítica de arte. En ella se desarrolla un segundo tipo de situación de comunicación cada vez que Diderot abandona momentáneamente el diálogo con Grimm y se dirige a un artista, convirtiendo a su amigo en un testigo oyente de excepción. Estos dos tipos de diálogos, imbricados uno en otro, confieren a los Salones una gran variedad de tonos, pues el autor no habla de la misma manera ni de los mismos temas a uno y otros. Habría que añadir un tercer tipo de situación en la que Diderot no tiene como interlocutor ni a Grimm, ni a un artista. Algunas, como por ejemplo el diálogo con Naigeon en el Salon de 1767, pueden ser extensas y substanciosas, pero carecen de la necesaria reiteración, por lo que hemos hecho abstracción de ellas.

En su relación con Grimm, Diderot consigue crear un clima de confianza, amistad y afecto que repercute en toda su crítica de arte, ya que las cartas a su amigo tienen una primera función de cohesión general. El diálogo con Grimm da cuerpo y articula esas fuerzas disgregadoras de las que hemos hablado, y lo hace con la libertad de un lenguaje conocido y familiar. Expresar su aprecio o su rechazo, decir su admiración, se canaliza a través de una fórmula que le es habitual y, si en 1759 se observa aún una cierta rigidez inicial, rápidamente la implicación deíctica se hace mayor, dando así paso a la relajación, a la

distensión de una verdadera charla entre amigos. El lector olvida que está leyendo y tiene la impresión de oír hablar a Diderot :

...je cause en vous écrivant, comme si j'étais à côté de vous, un bras passé sur le dos de votre fauteuil. (88).

La vuelta al amigo y a la afectividad es una vuelta a lo cálido y lo entrañable, es esa intimidad y familiaridad que Diderot quiso a toda costa preservar para hablar del arte. De ahí que se mantenga sin ambigüedad a lo largo de toda su carrera crítica la situación de comunicación inicial y básica de los Salones. Con la intimidad y la afectividad cabía la solicitud, el intercambio y, en suma, el verdadero diálogo; y, en efecto, se han plasmado en el texto las reacciones o respuestas de Grimm a la presión ejercida por Diderot. Los Salones no son una crítica de arte inserta en un monólogo ficticiamente dirigido a un amigo. Los Salones son una reflexión y una apreciación que se van forjando y adquieren su forma definitiva en la experiencia compartida, en ese discurso continuo y prolongado con su amigo Grimm.

En el diálogo que Diderot mantiene con los artistas, se construye la segunda modalidad de situación de comunicación. Presenta una similitud con la anterior en el conocimiento exacto de cuáles son los interlocutores. Pero se aleja de ella en la medida en que la progresión textual va generando un gran número de situaciones cortas, diferentes, autónomas y superpuestas. Cada una de ellas se establece con un pintor determinado. Iniciada dentro del artículo que Diderot dedica a sus obras, encuentra en él mismo su finitud. En los albores de su crítica de arte, más que situaciones de comunicación son simples apóstrofes o interpelaciones hechas en un tono irónico. Paulatinamente, se convierten en un método crítico, un discurso que Diderot dirige al pintor para explicarle dónde falla su obra y manifestarle cuáles son sus insuficiencias ideológicas. En su afán por volver a insuflar el gusto por el ideal o por una concepción general de la obra que no se agote en el aspecto formal, Diderot se muestra muy seguro adoptando un tono profesoral, a veces tachado de arrogancia e incluso de dureza. Este tipo de situación tiene su oponente, laudatorio y afectivo, cuando el artista

merece todo su aprecio y sus obras le han entusiasmado, pero éste no caracteriza el tono general de lo que es el discurso con los artistas. Por último, podemos y debemos ver en la fluidez de esas situaciones el reflejo del espléndido lugar que Diderot llegó a ocupar en el medio artístico.

Las dos situaciones de comunicación revelan, pues, una presencia masiva del diálogo. En ese retorno constante al terreno personal, huyendo de la abstracción y haciendo del método socrático una mayeútica aplicable al conocimiento del arte, debemos adivinar una exigencia interior propia de Diderot, para quien no cabe verdadera progresión sin confrontación de contrarios, para quien no cabe, sobre todo, foco de atracción desvinculado del hombre. Nada, ni las cosas, ni los paisajes, ni siquiera las ideas encierran interés, si no le sugieren un mayor acercamiento al ser humano, lo que ha llevado a hablar del humanismo de Diderot. De ahí esa palabra que quiere ser caricia y puede llegar a ser tiranía. Grimm y los artistas son el medio de emplear dos dialécticas opuestas y complementarias, todo un ejercicio de poder - seducción afectiva o imposición agresiva - que Diderot realiza para convencer.

Frente a la libertad y al carácter improvisado que imprimen los diálogos se alzan las descripciones. Si tal espacio puede explicarse por la necesidad de hacer llegar a los abonados de la Correspondance Littéraire una descripción objetiva, no puede dejar de advertirse, aquí también, una exigencia de tipo personal: es como si el filósofo quisiera distanciarse del objeto para apreciarlo con más justeza. En esa desvinculación, el cuadro cobra toda su autonomía, pero se reviste de unas formas que le aproximan más a una simple ficha identificativa que a una verdadera obra de arte. Tal esfuerzo por expulsar todo tipo de subjetividad, presenta, por otra parte, un flanco débil por el que se infiltra el germen de la subjetividad: la descripción de los sentimientos y de las expresiones de los personajes, que Diderot pretende hacer con objetividad, le obligan, no obstante, a adentrarse en un terreno de por sí subjetivo y equívoco. Son, además, el lugar donde mejor se plasma el mensaje de la obra por lo que se convierten en el centro de interés del autor. El cuadro, a través de sus personajes, cuenta una historia y debe

hacerlo con claridad. La inevitable apreciación hunde sus raíces en esta subjetividad descriptiva. De ella, se extiende luego a todos los aspectos de la obra y lo hace mediante una subjetividad de tipo axiológico compleja. En efecto, en ella hemos observado la alternancia entre un lenguaje banal - el reiterado empleo del adjetivo "beau/belle" y del adverbio "bien" en sintagmas nominales con variación paradigmática del sustantivo - lenguaje que puede llegar a ser vulgar e injurioso para la crítica de carácter negativo, y un lenguaje muy técnico y profesional para aludir con gran precisión al aspecto formal. La misma duplicidad de la axiología confiere a esos segmentos una fisonomía muy peculiar, fisonomía que encierra las escuetas, aunque muy detalladas e informadas, apreciaciones diderotianas.

El último punto sobre el que nos hemos detenido es el de la afectividad, por ser una faceta muy representativa de la crítica de arte de Diderot. Su estudio parece habernos hecho retroceder para sumirnos en las apreciaciones que le describen como crítico sentimental e impresionista; pero no es tal nuestra intención, pues, si el lugar que ocupa la emoción es innegable, en su defensa está la enorme preparación intelectual y estética, el conocimiento exhaustivo de los temas tratados por los pintores - temas homéricos y de la antigüedad -, el esfuerzo realizado por familiarizarse con el lenguaje y los criterios profesionales, la posición que ocupó en el medio artístico - prueba tangible de la confianza que unos y otros le otorgaban -, el conocimiento de la historia del arte que le permiten detectar los plagios y las apropiaciones... No debe confundirse un rasgo de su carácter, esa capacidad afectiva y un tanto infantil por demostrar su admiración, su alegría o su sorpresa, con la esencia de su crítica. Los Salones son indiscutiblemente un espacio de seriedad, en la medida en que no hay exclamación admirativa que no venga apoyada en razones fundadas en la propia obra de arte. Pero los Salones son también el reflejo de su temperamento y se mueven, al igual que él - en lo que al estilo se refiere -, entre los polos opuestos de la sabiduría y la espontaneidad, entre la serenidad y la exaltación, entre la contención y la libertad.

NOTAS

(1) Diderot conoció al que sería su mejor y más fiel amigo, Grimm, hacia 1750. Era un joven alemán que tenía por entonces veintiseis años, unos diez años menos que Diderot, y llegaba a París, tras unos años de estudio en la Universidad de Leipzig, como preceptor del hijo de un noble alemán de alta alcurnia. Fue Rousseau quien los presentó. Le había conocido el verano anterior y le encontraba muy interesante, pero pronto observaría, con despecho, cómo se iba forjando entre los recién presentados una relación de amistad y confianza más profunda que la que existía entre él mismo y cada uno de ellos. Según Wilson, 1985, p.101.

(2) Adoptamos la terminología de Dominique Maingueneau (1981, p.20) para ese empleo del "nous" que permite a un autor, en particular en obras de tipo didáctico, no hablar en nombre propio, sino como "delegado de una comunidad científica".

(3) Según Bukdhal (1982, p.275), Mathon de la Cour fue el único, de todos los críticos de arte contemporáneos suyos que eligieron el género epistolar, en intentar sacar partido de ello. No obstante, sólo en los Salones de Diderot, a su entender, se encuentra un género epistolar variado, cotidiano y oral.

(4) Diderot no tenía costumbre de fechar sus cartas, ni sabía a menudo en qué día estaba. La fecha de 15 de septiembre habría sido añadida por Grimm, según G. Roth. Cf. la introducción de Jacques Chouillet al Salon de 1759 (Diderot, 1984(a), p.85); vid. también Diderot, 1984(a), p.88 la nota nº 2.

(5) Grandval era la mansión que el barón d'Holbach, amigo de Diderot, acababa de adquirir en 1759. Situada a unos veinte kilómetros de París, se convertiría pronto en una especie de residencia de verano para todo un grupo de filósofos, amigos entre sí y que gustaban de reunirse allí unos días cuando el calor apremiaba en la capital. Cf. Wilson, 1985, p.311-312.

(6) Carta a Grimm con fecha del 2 de septiembre de 1759. Citado por Bukdahl, 1980, p.30.

(7) Citado por Chouillet en su introducción al Salon de 1759 en Diderot, 1984(a), p.84.

(8) Sophie Volland, seudónimo de Louise-Henriette, se hizo famosa por ser la inspiradora y destinataria de las cartas de amor de Diderot. Se conocieron probablemente en 1755 y mantuvieron hasta el final une douce liaison, pero se sabe poco de ella, porque no se dispone de ninguna de sus cartas. Debemos pues resignarnos a conocerla sólo a través de lo que cuenta Diderot. Cf. en particular la edición de las Lettres à Sophie Volland a cargo de Jean Varloot, Gallimard, coll. Folio, 1984 en la que la selección de las cartas, incluso de los párrafos, se ha hecho en función del contenido, conservando sólo lo que mantiene viva la relación de los amantes.

(9) Diderot fue a ver la exposición de 1759 en compañía de Sofía, de su madre y su hermana Mme Le Gendre. Cf. Wilson, 1985, p.311. Sofía observaría que uno de los enfermos del cuadro de Vien no reflejaba el sufrimiento que debiera. El aspecto fuerte y sano del protagonista hace pensar a Sofía que no podía tener otra dolencia que la de un "simple callo en el pie", comentario que gustaría a Diderot, de ahí que lo recoja en el Salón. Le gustaría por el humor que encerraba y por la importancia indirecta que daba al sentido común y a la lógica de las obras, problemas a los que fue muy sensible.

(10) La Correspondance Littéraire era una revista manuscrita escrita por Grimm cuyos abonados - quince o dieciseis - eran soberanos de las cortes extranjeras. Bukdahl (1980, p.11) cita entre otros a Catalina II de Rusia, a Luisa-Ulrike, una hermana de Federico el Grande, al futuro Gustavo III de Suecia... Con periodicidad quincenal, partían hacia las cortes europeas unas hojas cuya misión era la de informar sobre las noticias literarias y artísticas más destacadas de Francia.

(11) Aunque Diderot se negara al principio a conocer a Mme d'épinay - amiga de Rousseau y amante de Grimm - por desconfiar de su moralidad, se convirtió posteriormente junto con d'Holbach y Grimm en una de sus amigos más fieles y constantes. Ellos cuatro inventaron la mistificación que dió origen a la novela La Religieuse para hacer volver a París al marqués de Croismare, amigo del grupo, que se había aislado voluntariamente en sus tierras. Diderot y Mme d'épinay colaboraron intensamente en la Correspondance Littéraire en ausencia de Grimm en 1771. Por otra parte, han quedado pruebas de la gran influencia que el filósofo ejerció sobre ella; por ejemplo, las modificaciones que finalmente aportó a su novela Histoire de Madame de Montbrillant. Dicha novela tiene importancia en la historia de la literatura, porque la posteridad la tomó por sus memorias y en ellas había quedado el retrato de Jean Jacques Rousseau - escrito quizás bajo el dictado o, cuando menos, según las sugerencias de Diderot, el Diderot naturalmente posterior a la ruptura con Rousseau. Cf. Wilson, 1985, p.505-508.

(12) Es una alusión a Voltaire. Los Salones (1765, p.147; 1767, p.161) ofrecen otras muchas alusiones al escritor, dejando ver la profunda admiración que Diderot le tenía. Admiraba sobre todo su estilo que se prestaba a realizar los retratos de los grandes personajes históricos: "Voltaire fait l'histoire comme les grands statuaires anciens fesaient le buste; comme les peintres savants de nos jours font le portrait." (1767; p.170).

(13) Cf. Diderot, 1975, t.IV, p.68-69.

(14) Todo el Salon de 1775, salvo una corta introducción, se presenta bajo la forma de un diálogo que Diderot mantiene con el pintor St.Quentin, personaje que el filósofo define de la siguiente manera (Diderot, 1975, t.IV, p.274): "Un jeune-homme fougueux, jettant sur tout un coup d'oeil rapide et sévère, et très résolu de ne rien approuver". Reproducimos como ejemplo un corto fragmento, el que consiste en criticar un cuadro de Vien:

"D. - En vérité, sa Vénus blessée par Diomède ne me semble point du tout sans mérite.

S.Q.- Ni à moi non plus, parbleu. Il y a de l'accord, de l'harmonie...
 D. - Finissez, qu'est-ce qu'il y a?
 S.Q.- Ce n'est rien, presque rien. Sa jambe...
 D. - Sa jambe; après?
 S.Q.- N'est que d'un bon pouce trop courte, et son pied est trop petit. Son Mars ressemble à un Savoyard; cela, c'est le Dieu de la guerre? ce l'est comme j'ai l'air d'un moulin à vent. Et ces deux chevaux, ma foi, on les appellera des ânes, des mulets, comme on voudra; mais qu'on en fasse des animaux d'une autre espèce.
 D. - Vous n'êtes pas doux.
 S.Q.- Quand on est passionné et qu'on a raison...
 D. - Ce qui n'est pas ordinaire...
 S.Q. - Rien ne vous résiste.
 D. - Mais à quoi cela vous sert-il? Quand vous aurez bien dénigré les tableaux des autres, les vôtres n'en deviendront pas meilleurs.
 S.Q.- Mais on en deviendra peut-être plus indulgent, quand on verra les meilleurs maîtres tomber dans des fautes d'écoliers." (Diderot, 1975, t.IV, p.276-277).

(15) Diderot no cumplía los plazos establecidos y podían transcurrir meses antes de que entregara sus comentarios. Sus Salones, por otra parte, se fueron ampliando y de simple resumen informativo pasaron a ser obras independientes que requerían naturalmente un tiempo de elaboración. A finales de 1768, por lo tanto un año después de la apertura del Salon de 1767, el filósofo sigue trabajando en ello. Los enfados y las protestas de Grimm se conocen porque Diderot alude a ello en los mismos Salones y en algunas cartas a Sophie, como por ejemplo la del 12 de septiembre de 1761 o la del 24 de septiembre de 1767.

(16) Observamos en esta formulación un parentesco ideológico con la definición de Baudelaire (1976, t.II, p.578) Le beau est toujours bizarre. La capacidad de llamar la atención, de extrañar o sorprender, que los dos críticos consideran indispensable en una manifestación artística, se debe al aspecto novedoso - diríamos transgresor - de la obra de arte.

(17) Según Chouillet en sus anotaciones a Diderot, 1984(a), p.88.

(18) Para la investigadora Bukdahl (1982, p.169), las correcciones de Grimm - nos referimos a las intervenciones ocultas, a las modificaciones del texto de Diderot - son la prueba de que no había entendido la verdadera originalidad del texto, ni la audacia de sus rupturas con la prosa tradicional de su época.

(19) Cf. las notas de J. Seznec a Diderot, 1975, t.III, p.347.

(20) Naigeon fue amigo de Diderot y el primer editor de las obras completas del autor. En el Salon de 1767 aparece un diálogo muy extenso entre los dos hombres, en el que Diderot provoca a su amigo para que le dé su opinión respecto de las obras de La Grenée, lo que Naigeon cumple con humor y vivacidad. En la edición de 1798, el propio Naigeon confiesa que la conversación tuvo lugar en esos mismos términos: "Je dois avouer ici que cette conversation entre Diderot et moi n'est point supposée; elle a eu lieu en effet telle qu'il la rapporte; et son imagination vive et forte, qui se représente quelquefois les phénomènes les plus simples,

non pas tels qu'ils sont en nature, mais tels qu'ils se passent dans sa tête, n'a rien ajouté ici à la vérité historique. Critiques justes ou injustes, sarcasmes, bonnes ou mauvaises plaisanteries; tout cela a été fait et dit avec la même liberté, la même confiance, la même étourderie, et dans les mêmes termes. Le lieu de la scène n'est même pas changé." Citado por Seznec en sus notas a Diderot, 1975, t.III, p.116 nota nº2. Hemos ofrecido sólo una parte de los comentarios de Naigeon, siendo la continuación más propiamente una justificación del mismo respecto de la intransigencia de la crítica entonces dirigida a La Grenée.

(21) Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 - París, 1806) pinta y expone en el Salon de 1765, a la vuelta del viaje a Roma, la obra Corésus et Callirhoé, que le vale de inmediato el reconocimiento general. Pero abandona pronto ese tipo de pintura. En 1767 expone unas obras secundarias que Diderot critica duramente, por no responder el artista a lo que esperaba de él y por mostrar un estilo que se parece demasiado al de Boucher. Posteriormente, Fragonard se aparta de la carrera académica y no expone las obras que le han dado fama como pintor galante, como por ejemplo Les hasards heureux de l'escarpolette. Mantiene, no obstante, buenas relaciones con Diderot, de lo que da buena fe el hermoso y conocido retrato que nos ha dejado de él.

(22) Jean-Jacques Bachelier (París, 1724 - id., 1806) es especialista en la pintura de flores y animales. Será, no obstante, recibido en la Academia en 1763 como pintor del llamado "grand genre", hecho poco corriente ya que los artistas se daban a conocer en un determinado tipo de pintura y difícilmente conseguían salirse de su especialidad y ser apreciados en una categoría diferente. Cf. AA.VV. Diderot et l'Art de Boucher à David, p.123. Diderot no aprecia su pintura y le aconseja, repetidamente, volver a sus flores y a sus animales.

(23) Cf. el artículo de Seznec (1955) en el que el autor comenta las diferentes valoraciones que Diderot hizo en 1761, 1763 y 1767 respecto de la obra de Pierre, así como de los plagios que supo encontrar.

(24) Casanove Francesco-Giuseppe (1727-1802). Pintor de paisajes y marinas de la Escuela italiana.

Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-812), tras haber sido alumno de Carle Vanloo y haber trabajado en el taller de Casanove, en 1763 se independiza y expone en el Salón sus propias obras. Diderot queda entusiasmado y reconoce en su pintura el estilo propio de Casanove - en particular en un cuadro de batallas -, por lo que deja entender a sus lectores que el éxito de Casanova, los años anteriores, bien podía haber sido debido al trabajo de su alumno. Louthembourg tenía entonces veintitres años. Diderot le encuentra cualidades muy prometedoras y le incita a trabajar para alcanzar ese porvenir glorioso que le espera. Fue considerado como uno de los grandes artistas de la década; encontraremos comentarios respecto de sus obras en los Salones de 1765 y 1767. Diderot le eleva a la altura de Vernet, uno de los pintores, junto con Greuze, que más apreció.

(25) Gabriel-François Doyen (París, 1726 - San-Petersburgo, 1806). En todos los Salones, de 1759 a 1767, Diderot comenta y aprecia sus obras. El cuadro Le Miracle des Ardents, considerada como su obra maestra, es

una de las pinturas a las que el autor dedica el comentario más extenso del Salon de 1767.

(26) Noël Hallé (París, 1711 - id., 1781). Por regla general, Diderot no aprecia sus obras - con excepción de la pintura Hippomène et Atalante expuesta en el Salon de 1765 -, por estar muy en la línea de Boucher y realizar un tipo de pintura que empezaba a pasar de moda y que Diderot califica de "petit genre".

(27) François-Hubert Drouais (París, 1727 - id., 1775) fue especialista en retratos de niños y pintó mucho para la familia de Luis XV. Cf. AA.VV. Diderot et l'Art de Boucher à David p.191-192.

(28) Según Reinach (1894, p.115), el público del siglo XVIII era ignorante en pintura - aunque hubiera muchos artistas - y mostraba una gran preferencia por la literatura y la filosofía. Si el gusto por las artes se hizo en Francia más relevante que en otros países, Reinach opina que el alma francesa se lo debe a Diderot.

(29) Cf. Wilson, 1985, p.44.

(30) Cf. Bukdahl, 1980, p.334.

(31) Según Sainte-Beuve (1852, p.232), Diderot solía aparecer por el salón de Mme Geoffrin, el de Mme du Deffand o el de Mme Necker, pero procuraba escaparse en cuanto podía, por no encontrarse a gusto en el "beau monde".

(32) Wilson, 1985, p.33.

(33) Chouillet (1973, p.575) quien cita, además como una de las páginas más importante de los Salones, el siguiente fragmento que pertenece al Salon de 1763: "Ce faire de Louthembourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut qu'à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux l'harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme! Quelle multitude de dissomances visuelles à préparer et à adoucir! Et puis, comment soutenir son génie, conserver sa chaleur pendant le cours d'un travail aussi long?"

(34) Sobre las razones que llevaron a Diderot a traducir An Inquiry concerning Virtue and Merit de Shaftesbury, vid. Chouillet, 1973, p.41-49.

(35) Cf. el artículo de J. Proust (1960, p.228) en el que el autor establece, en función de los papeletas de préstamos que han quedado en la Biblioteca del Rey, la lista de libros leídos por Diderot. Pone énfasis en la importante influencia que el Trattato della pittura de Leonardo da Vinci tuvo que ejercer en el autor. Cf. igualmente, para

temas relacionados con los libros y las lecturas de Diderot, los artículos de J. Proust 1958, p.257-273 y 1959, p.179-183 que tratan de la que fuera la biblioteca del filósofo.

(36) Cf. Bukdhal, 1980, p.330.

(37) De todos los críticos de arte contemporáneos suyos, Diderot fue el que adquirió el conocimiento más amplio en cuanto a vocabulario técnico, según Bukdhal, 1982, p.326.

(38) Los grandes conocimientos adquiridos en materia de arte, así como las relaciones que había establecido con los artistas y el medio artístico en general, están en la base de la reputación de Diderot como crítico de arte y explican la confianza de la soberana rusa.

Sobre la importante colección de obras de arte que Diderot compró en nombre de Catalina II para el pueblo ruso, cf. Wilson, 1985, p.499.

Fue también Diderot - encargado por la soberana a través del embajador ruso en Francia, el príncipe Galitzine, de encontrar un escultor - quien consiguió que se confiara a Falconet la realización de la gran obra de San Petersburgo, la estatua ecuestre de Pedro el Grande en bronce. Para una información más detallada vid. Wilson, 1985, p.422-426.

(39) Louis La Grenée l'ainé (París, 1724 - id., 1805). Realizó una producción muy importante, sobre la que se encuentran abundantes comentarios en los Salones. Diderot le valoró mucho, sobre todo en 1763 y 1765, por observar en él un progreso constante. En 1759 sus obras eran "de la couleur, de la toile, et du temps perdus" (Diderot, 1984(a), p.97). En 1761 el pintor no había expuesto nada por encontrarse en Rusia como primer pintor de Catalina II, pero en el Salon de 1763 el cuadro Suzanne surprise par les deux vieillards le coloca de inmediato en un lugar privilegiado; en 1765, casi todo es motivo de elogio. Diderot adquirió incluso una de sus obras La Madeleine expuesta y comentada.

(40) Cf. supra nota nº 38.

(41) Citado por Bukdahl, 1982, p.334.

(42) Jean-Baptiste Le Prince (Metz, 1734 - Saint-Denis-du-Port, 1781). Su obra se identifica fácilmente, porque el pintor trata casi exclusivamente de temas rusos. Había hecho un largo recorrido por aquel país, de 1758 a 1762, durante el cual había llenado su memoria y su cuaderno de esbozos tomados de la realidad cotidiana, de las costumbres y los trajes regionales. A su vuelta a Francia, se dedicó a explotar minuciosa y metódicamente sus notas, lo que le llevó al éxito por el exotismo de sus temas. Diderot apreciaba mucho en 1765 el cuadro Le Baptême russe, pero en 1767 hace más hincapié en la monotonía de tales composiciones.

(43) Barbey d'Aurevilly (1880, p.215) aprecia los Salones de Diderot y comparte plenamente la importancia concedida al aspecto ideal de una obra, lo que la enlaza con la gran tradición espiritualista. Sin embargo, ese espiritualismo que califica de "inesperado e involuntario" y que hace honor a su crítica "fait la honte de son esprit", según d'Aurevilly (1880, p.217).

(44) Cf. Trousson, 1964, p.224. Si la influencia del mundo griego es muy importante en Diderot, no hay sin embargo imitación servil: "Nul Moderne ni Ancien n'a mieux retrouvé l'esprit authentique de l'Antiquité et ne l'a adapté avec plus de clairvoyance et de tact au goût contemporain". (Trousson, 1964, p.244).

(45) Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725 - Paris, 1805). Se asocia tradicionalmente la crítica de arte de Diderot al pintor Greuze, pues muy conocida es la admiración que el filósofo demostró por su obra. Fue incluso un valor negativo de cara a enjuiciar los Salones, por el poco aprecio que suscitó la pintura moralizante y amanerada del pintor durante el siglo XIX. Diderot fue muy sensible a esos nuevos valores burgueses de amor a la familia de la que era portadora. Esta pintura sentimental estaba hecha para instruir, educar a las gentes y predicar la virtud. En los cuadros *Le Fils puni*, *La mère bien-aimée* o *L'Accordée du village*, por citar los ejemplos más conocidos y más representativos, no se trata de héroes, ni de reyes sino de los sentimientos de un padre, de un hijo, de una madre... de gentes corrientes. En ese desplazamiento del protagonista y de los inevitables valores que conlleva, se inscribe, a nuestro entender, la explicación de sus preferencias. Ese tipo de pintura tenía además para Diderot otra función, la de contrarrestar el efecto nocivo de la obra de un Boucher o de un Baudouin.

(46) Pierre-Antoine Baudouin (París, 1723 - id., 1769) fue el alumno de Boucher y se casó con una de sus hijas. Su éxito se debe a los temas frívolos y libertinos.

(47) La rue Fromenteau era una calle de París con mala reputación, situada en los alrededores del Palacio real.

(48) Cf. Diderot, 1975, t.III, p. 109 y 320.

(49) Cf. P. d'Ambly, 1853-1854, p.121. Lewinter (Diderot, 1972, t.I, p.559) piensa que es el teatro y más concretamente la experiencia adquirida con *Le Fils naturel* y *Le Père de famille* lo que le conduce a la crítica de arte. Lo cierto es que Diderot fue un gran aficionado al teatro. Conocía las obras de memoria y en los momentos patéticos se tapaba los oídos y recitaba el texto derramando lágrimas. Cf. Wilson, 1985, p.27.

(50) Fue constante en su vida la disposición que mostró hacia los demás. Su generosidad, calificada por Grimm de quijotesca, es de sobra conocida; abundan las anécdotas en las que aparece sacrificando su tiempo, en particular escribiendo cartas de recomendación o de otro tipo. No dudó, por ejemplo, en responder a un desconocido que le preguntaba cuál era la diferencia entre "plaisir et allégresse" o en redactar una carta en nombre de una mujer en la miseria, abandonada por uno de los ministros del rey. Cf. Wilson, 1985, p.375 y p.452. A veces le contrariaba el abuso en el que se veía envuelto, pero sabía que le era inútil luchar contra su temperamento. Valoraba tanto la amistad y el contacto con los demás que su entrega encontraría una compensación. Sus amigos se convertirían así en un motor, o por lo menos eso se desprende de sus declaraciones en el Salon de 1767 donde su ansiedad de ver y conocer cosas se subordina casi siempre a ellos. Es como si el deseo de contar y compartir con los demás agudizara su curiosidad: "Un plaisir qui n'est que pour moi me

touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens; dans leur absence, ma dévotion rapporte tout à eux, je songe sans cesse à leur bonheur; une belle ligne me frappe-t-elle, ils la sauront; ai-je rencontré un beau trait, je me promets de leur en faire part; ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur, sans m'apercevoir j'en médite le récit pour eux. Je leur ai consacré l'usage de tous mes sens et de toutes mes facultés..." Diderot, 1975, p.141).

(51) P. d'Ambly, 1853, p.172.

(52) J.-F. Parocel vivía en la calle Saint-Benoît y era vecino de Diderot, quien vivía por el año 1765 en la calle Taranne. Cf. las anotaciones de Bukdahl a Diderot, 1984(b), p.177, nota nº 478.

(53) Según Chouillet (Diderot, 1984(a), p.125), esta idea del momento de que dispone el pintor para el cuadro - un sólo momento que condiciona la organización de sus diferentes partes - es uno de los lugares comunes de la crítica pictórica del siglo XVIII. Sin embargo, Grimm encontró entonces la idea muy interesante y comentó en nota que merecía ser desarrollada; vid. Diderot, 1984(b), p.244 nota nº642.

(54) Etienne-Maurice Falconet (París, 1716 - id., 1791), escultor, tuvo mucho éxito en las exposiciones de los Salones, pero realizó su gran obra - un monumento ecuestre a la memoria de Pedro el Grande - en San Petersburgo por encargo de Catalina II y recomendación de Diderot quien le apreciaba mucho. Los dos amigos se escribieron durante la estancia en Rusia entre 1766 y 1778 y mantuvieron una polémica sobre el respeto debido a la posteridad, polémica que se hizo famosa por la publicación de dichas cartas por parte de Falconet, a pesar de la negativa de Diderot. Las relaciones se deterioraron aún más cuando Diderot realizó su viaje a Rusia y Falconet aludió a la presencia de un familiar para no acogerle en su casa. Cf. AA.VV. Diderot et l'Art de Boucher à David, p.448-449. Vid. igualmente Wilson, 1985, p.422-426 y p.524.

(55) Estas licencias de Boucher llevan a Diderot (1984(b), p.54), en el Salon de 1765, a condenar - lo que no deja de ser una paradoja para nosotros - el hecho de que el artista pintara sólo lo que tenía en su imaginación.

(56) Louis-Michel Vanloo (Toulon, 1707 - París, 1771) se ve ligado a la Corte española entre 1737 y 1752 como pintor del rey. Recibió muchos encargos reales, algunos de los cuales adornan hoy las paredes de La Granja de San Ildefonso, como el Retrato a caballo de Felipe V y el Retrato de la Reina Elisabeth Farnese, o del Museo del Prado como es el caso del cuadro La Familia de Felipe V. Cf. AA.VV. Diderot et l'Art de Boucher à David, p.382-383. Diderot mantuvo una relación de amistad con el pintor. En el Salon de 1767 critica con imparcialidad un retrato que Vanloo le había hecho, pero habla de sus cualidades humanas de un modo que no deja dudas respecto del aprecio en que le tenía (Diderot, 1975, p.69).

(57) Considerado como el pintor capaz de renovar la gran tradición clásica, Deshayes (Rouen, 1729 - París, 1765) tuvo una carrera meteórica,

pues muere tras una enfermedad misteriosa con apenas treinta y cinco años. Se impuso ya en el Salon de 1761 con las pinturas sobre Saint André y Saint Benoit como un pintor religioso, pero será la obra *Le Mariage de la Vierge*, expuesta en 1763, la que despierte toda la admiración de Diderot.

(58) *Carle Vanloo* (Niza, 1705 - París, 1765) es tío de Louis-Michel Vanloo. Al morir unos pocos días antes de la apertura del Salon de 1765 Chardin, encargado de la organización y la colocación de las obras, manda levantar, en un lugar privilegiado y a modo de homenaje, una retrospectiva que recoge las últimas obras del pintor, lo que lleva a Diderot a un comentario muy extenso. Fue nombrado primer pintor del Rey Luis XV y gozó de un renombre equiparable al de Boucher. Su gusto y su obra se inscriben, no obstante, en la corriente más clásica del gran género, la pintura histórica. El reconocimiento es casi unánime, particularmente el de los artistas que aprecian su perfección formal, pero Diderot, por su parte, no cesa de poner en evidencia la frialdad de esa pintura, sólo hecha para los ojos y carente de atractivo.

(59) Bukdahl, 1980, p.302.

(60) Recién llegado de Roma, el pintor Hubert Robert (París, 1733 - id., 1808) expone por primera vez en el Salon de 1767. Diderot lo elogia, comparándole a Vernet y dedicándole un artículo muy extenso y detallado. La pintura de ruinas que Robert pone de moda, despierta en el filósofo, por analogía, un sentimiento melancólico que le lleva a elaborar la poética de las ruinas.

(61) *Joseph-Marie Vien* (Montpellier, 1716 - París, 1809) fue considerado por David y sus alumnos como el restaurador de la Escuela francesa de pintura. Sus obras se inspiran en los grandes maestros y tienen el marcado estilo de la Antigüedad, por lo que fue el instigador del neo-clasicismo. En el Salon de 1763 Diderot queda muy impresionado por el cuadro *La Marchande d'amours*, pero pronto califica su obra en general de fría y carente de poesía. La elegancia del dibujo no compensa la falta de vida y de sentimiento de sus personajes. Sin embargo, en 1767 su cuadro *Saint Denis prêchant la Foi en France* atrae mucho al filósofo que no sabe ya a quien conceder sus preferencias, si a Vien o a Doyen por la obra *Le Miracle des Ardants*, de carácter, este último cuadro, muy expresionista.

(62) *Philippe Hamon*, 1981, p.15.

(63) *Ibidem*, p.22.

(64) René Démoris (AA.VV., 1986, p.299). Chouillet, por su parte, anota en la introducción al Salon de 1759 (Diderot, 1984(a), p.86) que el gusto de Diderot por la representación del sufrimiento, y del que *La Religieuse* es un buen exponente literario, se inscribe en el contexto patético de los años 1760: "Tant qu'un art ne va pas jusqu'à la terreur, il manque son but".

(65) Charles Le Brun, pintor y teórico francés del siglo XVII, es autor de *La Méthode pour apprendre à deviner les passions*, proposée dans une

conférence sur l'expression générale et particulière (1702) y de Les expressions des passions de l'âme représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun (1727). Sobre la influencia que ejerció la teoría de Le Brun en Diderot cf. J. Proust, 1960, p. 230-231 y Bukdahl, 1982, p.35-36.

(66) Es un freno en la medida en que Diderot, obsesionado por un número escaso de expresiones estereotipadas, verdaderos clichés, las sustituye a la observación directa de la expresión de los personajes según Proust, 1961, p.325 y 328.

(67) En Les Essais sur la peinture, Diderot aborda desde un punto de vista teórico el problema de la expresión. A su entender (1984(a), p.39), la imaginación de un pintor es un inmenso repertorio de todas las expresiones posibles. En la cara quedan retratado, además de las pasiones momentáneas y pasajeras, el carácter, el alma de una persona, incluso una expresión debida a la profesión que uno ejerce, por lo que estar atento al rostro humano es aprender una lengua común a todos los hombres (Diderot, 1984(a), p.41).

(68) Diderot tuvo palabras muy elogiosas para Chardin. Apreció al hombre tanto como a su pintura. Chardin fue el encargado, de 1755 a 1774, de la colocación de las obras del Salón, empresa que supo llevar a cabo con sabiduría e inteligencia. Diderot alude a ello con frecuencia, no sin poner en evidencia alguna que otra malicia por parte del artista, a la hora de elegir la vecindad de una obra (ver por ejemplo Diderot, 1984b, p.116). En una exposición en la que no había espacio para que circulara siquiera el aire entre las pinturas, las obras colocadas en torno a un cuadro determinado podían condicionar su valoración. En efecto, no podía sustraerse a las inevitables comparaciones y sobre todo al efecto de los colores circundantes que Chardin, como maestro en el arte de combinar los reflejos (cf. Julian Gallego, in La Grande Histoire de la Peinture, Skira, t.10, p.78) no ignoraba.

Diderot alude también a la peculiar manera que tenía Chardin de hablar de su arte; era el que mejor sabía hablar de la pintura; era, nos dice, un guía excepcional para visitar el Salón. Su influencia sobre el filósofo fue grande, probablemente más de lo que el propio Diderot pensara.

Respecto a la apreciación de su pintura, se suele insistir sobre el esfuerzo que Diderot tuvo que realizar para aceptar favorablemente una pintura tan alejada de sus gustos. Y en efecto, en su crítica se observa una clara evolución. En 1761 aún, las valoraciones son peyorativas; se trata para Diderot de una "nature basse, commune et domestique" y por muy bien que estuviera pintada no ejerce ninguna atracción. Es a partir del Salon de 1763 cuando el crítico parece resultar más sensible a su arte. Ciertamente es que, acostumbrado a buscar un contenido narratológico, los cuadros de Chardin debieron parecerle algo insulsos; de hecho se perciben, incluso en 1765 y 1767, algunas reticencias: habla de "compositions muettes" (1765; p.117) o de "un art facile". Pero mientras, ha realizado un esfuerzo por acercarse a la cualidad pictórica y ha entendido la complejidad que conlleva tal perfección en la pintura: "On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée

sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit" (1763;p.220). Es extraño que Diderot no viera que también Chardin, con sus temas cotidianos, pintaba el desmoronamiento del mundo aristocrático.

(69) Slodtz René-Michel (1705-1764), llamado Michel-Ange, es escultor de la Escuela francesa.

(70) Alexandre Roslin (Malmö, 1718 - París,1793), sueco de nacimiento y de formación, se estableció finalmente en París. Ocupó una posición social brillante y se especializó en el retrato elegante y mundano. Sus dotes para pintar los encajes, las telas de seda o de terciopelo y, en general, cualquier tipo de tejido le permitió tener numerosos encargos de la aristocracia, así como algunas punzadas irónicas por parte de Diderot, que no apreciaba las actitudes amaneradas y llenas de afectación con las que caracterizaba a sus personajes.

(71) Cf. Fermigier, 1970, p.XI.

(72) Las someras explicaciones que daremos, en las siguientes páginas, junto con los ejemplos de Diderot para poner de relieve algunos de los términos que pertenecen al lenguaje de los artistas y son frecuentemente empleado por el filósofo, provienen del léxico de arte que la Edición Hermann del Salon de 1765 ofrece a sus lectores (Diderot, 1984b, p.333-364).

(73) Citado por Bukdahl, 1980, p.330.

(74) En el glosario mismo, elaborado por la editorial Hermann para la publicación de las obras estéticas de Diderot, algunos términos son explicados o ejemplarizados mediante el texto y la definición que de ellos aportó el filósofo en los Salones.

(75) Con respecto a Boucher, la apreciación de Diderot recorre el camino inverso que siguió con Chardin. Si en 1759 y en 1761 deja ver toda la seducción que el artista ejerce sobre él, ya desde el Salon de 1761, paralelamente a las alabanzas, surgen una retahíla de defectos que el filósofo reiterará cada vez que hable de él: la falsedad de su pintura o la inverosimilitud, la facilidad, el libertinaje, la inmoralidad, el cansancio que supone para la vista los conjuntos disparatados de objetos... Sin embargo, Diderot nunca se mostrará indiferente al arte de Boucher. Siente a la vez atracción y rechazo, un rechazo cada vez mayor y teñido de un nerviosismo que se acrecienta con el tiempo, hasta convertirse en una explosión de rabia en el Salon de 1765, en el que despoja al artista de todos los méritos que antes le había atribuido. Es, además, como si le hiciera progresivamente responsable de la decadencia de la pintura, aludiendo a menudo a él cuando un cuadro cualquiera ofrece un estilo que podríamos calificar de "petit goût" o "petite manière", términos con los que Diderot trata de las obras de Boucher. No debemos olvidar que el filósofo se dedica a la crítica de arte en un período bisagra para la pintura, un período en el que una renovación se está

gestando: el declive del rococó y la emergencia del neo-clasicismo con la escuela de David. Si bien es cierto que Diderot no emplea tales términos con los que clasificamos los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XVIII, y tampoco pudo tener la visión de conjunto que es la nuestra, también lo es que su gusto, aunque de modo intuitivo, siguió el curso de la historia, se adelantó a sus contemporáneos, pues hasta pasado 1769 no se oyen, de verdad, voces para combatir el arte de Boucher. Cf. Bukdahl, 1982, p.319.

(76) Cf. Brunetière, 1880, p.459.

(77) Dieckman, 1959, p.130.

(78) Cf. la apreciación de W. Folkierski, 1925, p.356: "Ses phrases brûlent le papier, non de tendresse et de sentiment contenu, comme chez Rousseau, mais bien d'enthousiasme et de joie de vivre".

(79) Cf. Diderot, 1984(a), p.149 nota 80.

(80) Charles-Nicolas Cochin (París, 1715 - id., 1790) es grabador. Desde 1755 es secretario de la Academia de Artes, lo que le permite, desde ese puesto de relieve, ejercer una gran influencia entre los artistas. Cf. AA.VV. Diderot et l'art de Boucher à David, p.492-493. Es además conocido por haber escrito obras teóricas sobre el Arte, juicios a los que Diderot alude en los Salones.

(81) Amand Jacques-François (1730-1769) es pintor de la Escuela francesa.

(82) Jean-Hugues Taraval (París, 1729 - id., 1785) es pintor de la Escuela francesa.

(83) Debemos consignar aquí el carácter irreconciliable que tiene, estilísticamente, el artículo de la enciclopedia Le Beau con cualquiera de sus trabajos posteriores sobre el Arte, aunque versaran, al igual que éste, sobre temas abstractos, como es el caso de los Essais sur la Peinture. Debemos incluso observar su diferencia frente a todos los demás escritos suyos, pues Diderot buscaba casi siempre alejarse de una expresión objetiva.

(84) Dos años después, será un hecho práctico el que conduzca a Diderot al mismo desarrollo intelectual. En el Salon de 1767 expone, para sus hipotéticos nietos, un razonamiento similar explicándoles que su retrato, pintado por L.-M. Vanloo no corresponde a su verdadera personalidad. Diderot se encuentra demasiado joven, "Joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur" (p.66). Lo que más le molesta es que el pintor le haya dado el aspecto de "une vieille coquette qui fait encore l'aimable" (p.67). Pero la culpa la tuvo "cette folle de Mad. Van Loo" por venir a charlar con él durante las sesiones; ella le ha dado este aire que tiene, y lo ha estropeado todo. Si se hubiera puesto a tocar algo en el clavicordio, nos dice el filósofo, su expresión hubiera sido totalmente distinta (p.67). Las impresiones se suceden con rapidez en el alma y con la misma velocidad

se "pintan" en nuestra cara. La dificultad del pintor reside en tener que enfrentarse a una materia siempre cambiante y en constante movimiento.

(85) Citado por Chouillet, in AA.VV., 1984, p.41.

(86) Diderot se marchó a Rusia en 1773, pero el viaje estaba pendiente desde años atrás, probablemente desde que Catalina II comprara su biblioteca en 1765. Se marchó después de la boda de su hija Angélique, sin embargo en una carta a Falconet, en la que explica las razones de su demora en partir, alude al sentimiento que le ataba a Sophie y al miedo de perderla: "Je suis lié par le sentiment le plus fort et le plus doux avec une femme à qui je sacrifierais cent vies, si je les avais. Tenez, Falconet, je pourrais voir ma maison tomber en cendres sans en être ému; ma liberté menacée, ma vie compromise, toutes les sortes de malheur s'avancer sur moi sans me plaindre, pourvu qu'elle me restât". Cf. Wilson, 1985, p.433.

(87) Challe Charles-Michel-Ange (1718-1778), pintor de la Escuela francesa, fue alumno de Boucher. Tuvo éxito en su tiempo.

(88) Cf. Cartwright, 1969, p.103.

1.2. LA ENUNCIACIÓN EN LA CRÍTICA DE ARTE DE BAUDELAIRE.

1.2.0. Introducción.

Para abordar la crítica de arte de Baudelaire desde un punto de visto enunciativo, hemos querido privilegiar tres puntos:

- El estudio de la situación de comunicación de cada uno de los textos nos permitirá examinar la dinámica peculiar que se establece entre el yo autor y su lector a lo largo de los años, dinámica que presenta notables diferencias de un texto a otro. Observar el modo de aparición de los pronombres de primera y segunda persona, nos llevará a hablar de la emergencia del yo, como tal deíctico personal en función de sujeto, de la diferencia en el empleo de Je y Nous en la obra de Baudelaire y del concepto lector que finalmente se forma en la mente del crítico.

- El segundo punto se centra en el estudio de los micro-segmentos verbales vehiculados por un deíctico de persona Je, siempre que ese yo sea la toma de posesión de la palabra por Baudelaire. Siendo el citado, de los tres autores de nuestra tesis, el que más sabiamente disfraza esta presencia, sus escritos nos han parecido el lugar privilegiado para evaluar lo que podríamos llamar una presencia mínima del yo en un ensayo sobre arte.

El tercer punto es un estudio de la subjetividad axiológica. Nos conducirá a establecer unas determinadas conclusiones respecto de la descripción y la interpretación en los ensayos de Baudelaire.

1.2.1. Estudio de las situaciones de comunicación que los diferentes textos de Baudelaire generan.

1.2.1.1. Estudio comparativo de la situación de comunicación de 1846 y la de 1859.

Iniciaremos el análisis de los deícticos de persona con la atención puesta en el pronombre *Vous* de la segunda persona del plural, por ser su problemática muy llamativa. Puede resultar sorprendente estudiar antes al receptor de un mensaje, que al propio autor, pero, así como el yo escritor se presenta en los dos textos de 1846 y 1859 bajo la forma de un pronombre personal de primera persona fácilmente identificable, el *Vous* tiene, sin embargo, en la obra crítica de Baudelaire un carácter voluble - volubilidad ciertamente muy pensada, que lo convierte en un problema sugerente, al hablarnos tanto del lector como del autor. Esta prioridad tendrá además otra función : la de hacer coincidir esta parte del análisis con la experiencia primera de cualquier lector del Salon de 1846, texto que los investigadores juzgan como la expresión más acabada de la crítica de arte baudelairiana y, sin duda, el que con más frecuencia se ofrece a la lectura, la traducción y el estudio. El propio autor, convencido de la imperfección de su texto anterior, el Salon de 1845, fue destruyendo todos los ejemplares no vendidos (1). El texto de 1846 ocupa, por lo tanto, un lugar preferente y, con este Salon, uno se enfrenta antes al pronombre *Vous* que al deíctico de persona *Je*, pues el crítico lo inicia con una dedicatoria a sus lectores, los burgueses, dedicatoria conflictiva que ha retenido la atención de numerosos críticos, como ya lo dijimos en nuestra introducción.

En efecto, Vous, la persona a quien va dirigido el mensaje, para quien se escribe y que es, supuesta e indirectamente, el lector - en particular aquí, tratándose de un texto impreso -, Vous, decimos, adquiere en la obra y, en general, a lo largo de los años, un relieve muy peculiar. Aparece materializado en la escritura, como tal pronombre, desde los inicios, desde el Salon de 1845, pero su perfil y las características que se aglutinan a su alrededor, distan mucho de ser constantes. Conforme pasan los años, va haciéndose más visible en el texto, con una presencia cada vez más frecuente; pero a medida de que su peso crece, también evoluciona y se transforma la imagen que se va tejiendo detrás de ese pronombre Vous, de tal manera que ofrece en los textos de Baudelaire un cuadro rico en matices.

El Salon de 1846 se escribe para los burgueses de mediados de siglo, o, al menos, eso es lo que se nos dice en la ya famosa dedicatoria "Aux bourgeois" acompañada de las no menos rotundas primeras palabras :

Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence; - donc vous êtes la force, - qui est la justice. (p.415).

Vous inicia así su recorrido con un perfil determinado que no dejará de ir configurándose a lo largo de las tres primeras páginas introductoras del Salon de 1846, realidad que se construye gracias, tanto a la frecuencia de apariciones como a la información que dicho deíctico de persona polariza en su entorno. Frecuencia, decimos, porque un verbo de cada dos lleva Vous por sujeto :

Et comme vous avez dans votre politique élargi les droits et les bienfaits, vous avez établi dans les arts une plus grande et plus abondante communion. (p.416).

Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses.(p.416).

Podríamos prolongar aún más esta lista de ejemplos : la introducción de Baudelaire es modélica desde el punto de vista de fuerza argumental e ilocucionaria. El autor, además de dedicarles el texto y

convertirles en protagonistas de excepción de la aventura que allí se iniciaba, ensalza sus valores y sus méritos. Los burgueses habían promovido la expansión de las artes, arriesgado sus fortunas en empresas de distinta índole para aumentar los fondos de los museos, crear otros nuevos... Baudelaire, sin la menor vacilación, les dice: "Vous êtes les amis naturels des arts" (p.417). Tras la lectura de tales frases, y si nos apoyamos en la teoría de La Bruyère - del que sabemos a Baudelaire asiduo lector, y según la cual "L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres: celui qui sort de votre entretien, nos confiesa La Bruyère, content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement" (2) ¿quién duda de que los burgueses estuviesen contentos y satisfechos consigo mismos, predispuestos, con ánimo favorable, para seguir leyendo? Así son, en sustancia, esas tres primeras páginas en las que Baudelaire aprovecha cada resquicio del texto para acompañar las alabanzas de obligaciones y deberes:

Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie. (p.415).

Deberes que son placeres y que Baudelaire presenta astutamente, con el fin de despertar su indignación y lograr, así, su complicidad como lector, como algo que les ha sido arrebatado a lo largo de la historia:

Les aristocrates de la pensée (...) vous ont dit que vous n'aviez pas le droit de sentir et de jouir. (p.415).

Mais les accapareurs ont voulu vous éloigner des pommes de la science, parce que la science est leur comptoir et leur boutique, dont ils sont infiniment jaloux. (p.416).

Mais les accapareurs vous ont défendu de jouir. (p.416).

El crítico intentaba mostrarles lo injusto que era el hecho de que no pudieran disfrutar de ese gozo, de ese bálsamo que proporciona el arte. El veto, impuesto por los intelectuales y último bastión que les quedaba por conquistar para asentar su poder, debía ser combatido. Tenían que ser capaces, les dice el autor, de penetrar en este último

coto vedado, aunque sólo fuera en justa recompensa por sus esfuerzos. Toda la introducción en modo afirmativo, contundente y sin lugar a apelación, ni tan siquiera a discusión, asienta el Vous lector como espectador. En efecto, la intensidad de su presencia es tal - el pronombre Vous, sujeto o complemento, lo inunda todo - que de interlocutor pasa a ser tema. Las frases de corte doctrinal o sentencioso tendrían que despertar la curiosidad del lector y penetrar hondamente en el espíritu de quien se sintiera aludido. Forzaban, literalmente hablando, a cualquier lector burgués a participar, pues no cabía indiferencia ante tales palabras.

La introducción recuerda, por su forma, lo que bien podría ser un excelente discurso político. Citaremos dos frases como ejemplo, aunque las que hemos leído en la página anterior servirían de igual modo. Habría que leer, no obstante, el texto íntegro (p. 415-417), pues, sueltas y dispersas, las frases no tienen la misma fuerza ni comunican la misma impresión :

Vous pouvez vivre trois jours sans pain; - sans poésie, jamais; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas. (p.415)

Car se laisser devancer en art et en politique, c'est se suicider, et une majorité ne peut pas se suicider. (p.416)

Basta con imaginarse estas tres páginas dichas por un buen orador desde una tribuna, con convicción y un tono de voz potente, para entender su valor de arenga : llamarían sin duda la atención del paseante, al igual que invitaban, indudable y forzosamente, al lector burgués que hubiera iniciado un somero recorrido del artículo a proseguir, hipnotizado, la lectura del Salon de 1846.

No hemos mencionado aún el yo del autor, porque no aparece ni una sola vez en la introducción: ni como sujeto, ni como objeto; tampoco disfrazado por ningún Nous plural. Sencillamente no existe ninguna primera persona, como marca objetiva e visible, ni tan siquiera bajo la forma de un pronombre posesivo. El primer Je del ensayo aparece en una nota a pie de página en el capítulo siguiente, inmediatamente seguido por

un Je en el cuerpo del texto, encabezando lo que es su definición de la crítica :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique. (p.418).

Ese Je del autor se reitera en otras dos o tres ocasiones en el capítulo con la misma finalidad, la de identificar la paternidad de lo dicho. Quedaba así claramente establecida la situación de comunicación del Salon de 1846: un Je que no presentaba ninguna dificultad de identificación por parte del lector, pues era el de un tal Charles Baudelaire Dufays, según indicaba la portada, un Je comprometido y responsable de sus ideas, aunque fuera parco en apariciones bajo esta forma pronominal de primera persona, escribía para un Vous, plural, público, preciso, generosamente definido en la introducción, y daba directamente a entender que conocía bien a su interlocutor, a quien dedicaba el libro. Escribía en una situación de discurso, es decir, empleando el presente de indicativo, como lo puede corroborar cualquiera de los ejemplos anteriormente citados. El punto de referencia temporal de dicha situación era el primero de mayo de 1846, tal y como lo indicaba la fecha que Baudelaire había colocado al final de estas páginas de dedicatoria.

Una situación de comunicación igualmente clara, aunque sustancialmente diferente, se presenta en el Salon de 1859. Baudelaire, bajo la forma de un deíctico personal de primera persona de singular, se dirige, aquí también, a un Vous muy preciso, un tal N****. Aunque los lectores del Salón no supieran, la mañana del 10 de junio de 1859, sustituir las cuatro estrellas de N**** por las cuatro restantes letras que forman el apellido real del señor Jean Morel, no podían, sin embargo, engañarse respecto de ese Vous. El siguiente título encabezaba el artículo periodístico : "Lettre à M. le Directeur de la Revue française". El destinatario de su mensaje, explícitamente aludido por Baudelaire en

su texto, era el director de la revista que publicaba su *Salón*. Por otra parte, el crítico elegía el marco formal de una carta. Baudelaire, tras largos meses de espera tratando de encontrar la posibilidad material de realizar su sueño, había conseguido refugiarse en Honfleur a finales del mes de enero de 1859. Por fin estaba junto a su madre, viuda desde 1857, y de la que había estado separado los últimos años por serias desavenencias con el General Aupick, su segundo marido. Se inauguraba, para el poeta, el segundo gran período creativo, lejos ya de sus acreedores, período que fue, en la práctica, más corto, pues la vida le llevaría de nuevo, unos meses más tarde, a los hoteles y a las infinitas pensiones. La carta se iniciaba de la siguiente manera :

Mon cher M****, quand vous m'avez fait l'honneur de me demander l'analyse du Salon, vous m'avez dit... (p.608).

El *Salón* terminaba con la fórmula "*Votre très dévoué collaborateur et ami*" (p. 682), respetando hasta la última frase el género epistolar elegido como marco. La situación de comunicación era, pues, diáfana en 1859: un yo identificable por la firma del artículo periodístico se dirigía a un *Vous* singular, que representaba al director de la revista que los lectores tenían entre las manos. Se podía pensar, acertadamente, que el autor de ese artículo mantenía con su destinatario directo una buena relación : la fórmula elegida por Baudelaire y, en particular, el posesivo "*Mon*", aunque habitual y sin originalidad, indicaban, cuando menos, conocimiento, respeto y tono amable. El tiempo empleado era el pretérito perfecto, haciendo que el tiempo de la enunciación no fuera el mismo que el tiempo del enunciado, pero esto ocurría porque el autor se refería a un hecho pasado, al encargo que Jean Morel le había hecho unos meses atrás, de comentar el *Salon* de 1859 para los lectores de su periódico. El pretérito perfecto era inmediatamente seguido por un presente de indicativo en la primera página, siendo, por lo tanto, el punto de referencia temporal la primavera de 1859, fecha de publicación en el periódico. Se trataba, aquí también, de una clara situación de discurso.

Si bien la situación de comunicación se presenta en 1859 de manera parecida a la de 1846, al quedar perfectamente determinados, en ambos

casos y desde los albores del texto, Je y Vous, la naturaleza de Vous, lo acabamos de poner de relieve, es profundamente diferente. De ser público en 1846, pasa a ser personal e individual en 1859. Pero existe entre los dos Salones una segunda diferencia formal no menos importante : la situación de un pronombre respecto del otro y la interacción que se genera entre los dos en la dinámica textual, situación a la que vamos a dedicar nuestra atención en las próximas páginas.

* * *

* *

No hay en el Salon de 1859 distancia física, material, - o mejor sería decir visual - entre Vous y Je. En el texto aparecen con frecuencia los dos pronombres en la misma frase, cercanía formal que se repite a lo largo del primer capítulo como lo muestran estos dos ejemplos :

D'ailleurs, vous n'y perdrez rien ; car existe-t-il (je me plais à constater que vous êtes en cela de mon avis) quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le lieu commun ? (p.609).

Et je ne suis pas le seul qu'oppriment ces amères réflexions, croyez-le bien; et je vous le prouverai tout à l'heure. (p.610).

Hemos visto cómo, en 1846, la introducción se volcaba casi exclusivamente en dar cuerpo al pronombre Vous, dejando la presentación del Je para el capítulo siguiente, capítulo en el que no aparece ni un solo Vous. Son dos capítulos entre los que no existen interferencias, como si se establecieran dos mundos bien diferenciados entre los que no hubiera buenas relaciones. Existe indudablemente una fractura visual,

formal, en el texto, de la que puede el lector percatarse con sólo poner atención, fractura que tiene que ser el eco - porque nada es gratuito en un texto, menos aún en un escrito de Baudelaire que se preciaba de entregar su original "parfaitement fini", original en el que no admitía el cambio de una sola coma (3) - es el eco, decimos, de algo preexistente en el autor.

El Salon de 1859 es la plasmación del fenómeno inverso. Vous y Je se presentan muy estrechamente unidos. Por su forma de aparición en el texto, parecen llamarse el uno al otro. Su vecindad gráfica resulta evidente. Donde exista un Je sujeto, con frecuencia le acompaña un Vous complemento y viceversa; el Vous sujeto o una forma verbal parecida, atrae al pronombre personal complemento de primera persona "me", que identifica a Baudelaire.

Avant de commencer, permettez-moi d'exprimer un regret.
(p.609).

Je vous en supplie, je vous en conjure, dites-moi dans quel salon, dans quel cabaret...(p.611).

Esta cercanía de los pronombres en el texto llama poderosamente la atención. Si examinamos el contenido que dichas frases vehiculan, observamos la misma confluencia temática, una armonía ideológica. Basta con volver a leer uno de los ejemplos citados en la página anterior ("je me plais à constater que vous êtes en cela de mon avis"). La armonía presenta incluso, en algunos lugares, un Nous en el que se han fusionado Vous y Je, un Nous que no es un Je disfrazado, sino un verdadero plural que engloba a Baudelaire y a Jean Morel :

Ainsi, mon cher M***, nous nous en tiendrons à la France, forcément. (p.610).

Cabe preguntarse, en el caso del Salon de 1846, y también en el de 1859, si esas situaciones de comunicación iniciales se mantienen a lo largo del texto. Podrían ser subterfugios de lenguaje y de presentación, una manera de dar vida inicial al texto que, conforme avanzara Baudelaire y se adentrara en el tema del arte, fuesen olvidándose o haciéndose menos evidentes, hasta su total desaparición. En realidad no

ocurre tal cosa, pero debemos hacer algunas puntualizaciones. En los dos casos se mantienen las situaciones desde el principio hasta el final de los Salones, tal y como se ofrecen en un primer momento. Consideremos en primer lugar el Salon de 1859. Los ejemplos que a continuación daremos no pretenden agotar todas las fichas que obran en nuestro poder; si son numerosos, es porque deben ayudarnos a demostrar que no se trata de fenómenos aislados o dispersos episódicamente en el texto. 1859 ocupa una situación muy peculiar en la obra crítica de Baudelaire por la abundancia en el empleo de los deícticos personales, tanto de primera como de segunda persona. Siguiendo el movimiento general de la obra, las llamadas, realizadas para el interlocutor y características de la oralidad, son también muy frecuentes :

*J'ai trouvé bon, mon cher M***, de citer tout d'abord deux noms inconnus ou peu connus. (p.629)*

*J'ignore ce que vous pensez, mon cher M***, de la peinture militaire... (P.642).*

Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent. (p.668).

*Nous avons déjà, mon cher M***, parlé des esprits pointus... (p.675).*

Vous vous rappelez, mon cher, que nous avons déjà parlé de Jamais et Toujours; (p.677).

*Vous voyez, mon cher M***, qu'il était bien inutile d'expliquer ce que chacun d'eux pense comme nous.(p.682).*

Se sigue observando, al igual que en el primer capítulo, la aparición simultánea de los pronombres Je y Vous : complementaridad, armonía y compenetración que se desarrolla en el fluir de la escritura. Se insiste de hecho, en más de una ocasión, en el carácter amistoso de esta relación, cuando Baudelaire habla por ejemplo de amigos comunes :

La première fois que j'aperçus son tableau, j'étais avec notre ami commun, M. C... (p.629).

O cuando el crítico da la impresión de que conoce a la perfección los gustos del señor M**** :

Ici, mon cher ami, je suis obligé, je le crains fort, de toucher à une de vos admirations. (p.656).

La participación, la invitación a colaborar en la construcción del texto es reiteradamente solicitada. En ocasiones, adopta la forma de una pregunta :

Car, permettez-moi d'aller jusque-là, qu'est-ce que la vertu sans imagination ? (p.621).

Vous rappelez-vous les débuts de M. Hébert, des débuts heureux et presque tapageurs ? (p.647).

Trouvez-vous que ce défaut soit léger et ce reproche immérité ? (p.657).

*En otras ocasiones, la presencia del interlocutor es de tal intensidad que en determinados momentos parece oírsele, como si Baudelaire se anticipara a su amigo formulando observaciones que deberían corresponder a M*** :*

Croyez-vous que l'auteur d'Antony, du Comte Hermann, de Monte-Cristo, soit un savant ? Non, n'est-ce pas ? Croyez-vous qu'il soit versé dans la pratique des arts, qu'il en ait fait une étude patiente ? Pas davantage. Cela serait même, je crois, antipathique à sa nature. Eh bien, il est un exemple qui prouve que... (p.622).

En el ejemplo, las dos respuestas, "non" y "pas davantage", son las que Baudelaire presta a su interlocutor, como le presta, por citar un segundo caso, la pregunta "qu'importe ... la sottise" en la siguiente muestra :

Qu'importe, me direz-vous, qu'importe la sottise si le génie triomphe ? Mais, mon cher, il n'est pas superflu de mesurer la force de résistance. (p.632).

Consejos, sugerencias, ayudas mutuas vienen siempre a colación :

Enfin vous m'avez charitablement instruit que cela s'appelaît Toujours et Jamais. (p.615).

Enfin, si vous avez le temps de retourner au Salon, n'oubliez pas d'examiner... (p.654).

Y, naturalmente, no faltan en el cuerpo del texto, al igual que en el primer capítulo, esos *Nous* que engloban a Baudelaire y a su amigo. Es cierto que en algunas ocasiones ese *Nous* podría dar lugar a otra interpretación, a un *Nous* plural e indefinido, pero el significado al que aludíamos anteriormente es tan fuerte, el buen convivir es tal, que arrastra con él los casos dudosos. Así, y salvo que exista en el texto indicación en contra - véase por ejemplo el caso del *Nous* que representa a los campesinos del cuadro de Millet (p.661) -, el lector, siguiendo el tono inicial y reiterado de charla amistosa entre dos amigos, interpreta sucesivamente los demás *Nous* en el mismo sentido. El texto ofrece, como vemos, reiteradas marcas de oralidad que le confieren un aspecto informal, un aspecto de distensión y soltura.

El destinatario directo, explícito, era *N*****, pero también encontramos en el texto la conciencia de que existen destinatarios indirectos, es decir, todo un público lector no directamente concernido, sin derecho a participar, porque no pertenece a la situación de comunicación enunciada, un público no integrado formalmente, pero del que Baudelaire muestra, sin embargo, conocimiento y al que, de alguna manera, pretende llegar, como deja claramente establecido al final del Salón:

Ma seule consolation est d'avoir peut-être su plaire, dans l'étalage de ces lieux communs, à deux ou trois personnes qui me devinent quand je pense à elles... (p.682).

* * *

* *

El estudio de los deícticos personales lleva a conclusiones muy diferentes en el caso del Salón de 1846. A la fraternidad derivada del empleo y la colocación de los pronombres personales *Je*, *Nous* y *Vous*, y gracias a la carga semántica que van adquiriendo en el texto del Salón

de 1859, se opone, en 1846, una situación de fractura entre Je y Vous. Hemos aludido ya a esta situación con las observaciones hechas sobre el funcionamiento deíctico inicial, en el que se nos presentaba a los dos deícticos personales como en compartimentos estancos : no existían manifestaciones de primera persona en la introducción - lugar privilegiado del Vous -, al igual que tampoco emergía ningún Vous en el capítulo siguiente, orientado a presentar el yo autor. Estas observaciones se mantienen válidas para todo el texto de 1846, donde la situación inicial no hace sino agravarse. En efecto, tampoco se encuentra un sólo verbo en segunda persona del plural, ni Vous complemento en los tres capítulos siguientes, Le Romantisme, De la couleur y Delacroix, capítulos que Baudelaire escribe con ilusión y esmero, interponiendo entre su yo y el lector burgués de la introducción una barrera formal y, ¿cómo no?, espiritual, infranqueable.

Ello nos obliga a hacer algunas puntualizaciones ideológicas respecto de Baudelaire, que creemos puedan completar las lecturas que determinados investigadores han aportado para explicar esta dedicatoria sobre la que, invariablemente, se detienen. No podemos dejar de manifestar nuestro desacuerdo con la interpretación según la cual esta dedicatoria hecha a los burgueses en el Salon de 1846 responde a un deseo de "armonía integral", armonía que correspondería a la evolución de la crítica de arte humanitaria (4). Los diferentes investigadores no dejan de ver ambigüedades en la introducción, así como una cierta ironía (5), pero, de las dudas sobre el contenido exacto que debe atribuírsele, al final siempre emergen en conclusión los ecos humanitarios del Baudelaire de 1846, a pesar, eso sí, del marcado egocentrismo que se le atribuye (6).

El estudio de la enunciación nos enseña otra manera de leer el texto y enriquece una visión solamente basada en el contenido; en ocasiones, como es el caso, puede relativizar mucho la primitiva lectura temática, entendiendo aquí este término en su sentido tradicional. Compartimos la idea de Kelley según la cual se desprende del Salon de 1846 un cierto optimismo que desaparece de las producciones posteriores,

pero tal optimismo responde, a nuestro entender, a la edad de Baudelaire - ¡tiene sólo veinticinco años! - En los albores de su vida de escritor tiene la confianza del que sabe que posee el genio. Sabe, por otra parte, que su texto es excelente. Su optimismo reside en la creencia que tiene, por aquellos años, de que genio es sinónimo de éxito (7). En cualquier caso, si existe realmente un remoto deseo de armonía general - lo que por otra parte no sería extraño; siempre el optimismo existencial repercute de alguna manera en nuestra concepción del mundo y de los demás -, lo cierto es que difícilmente encontramos los ecos humanitarios que se le atribuyen, ni la seducción del poeta por cualquier teoría fourierista (8). La armonía o las preocupaciones unitarias que puedan derivar de la comprensión del enunciado de la dedicatoria, no se ratifican en la situación de comunicación del Salon de 1846. La introducción refleja dos mundos separados entre los que no existen vínculos. A nivel deíctico no vemos ni armonía, ni fraternidad, sino sólo ruptura. La introducción es provocadora, y lo es porque su fuerza ilocucionaria es tal, que aparece como una incitación a la rebelión - y en este sentido tiene algo de utópica -, pero nada posterior, en el mismo texto, recoge lo que pudiera leerse como una utopía social. Si tal idea late en el pensamiento de Baudelaire, se estanca ahí, teniendo realidad sólo a nivel racional, no a nivel afectivo, profundo, interiorizado. La pregunta sería entonces ¿Cómo encajar esta introducción con todo lo demás? Para nosotros se trata, en cierto modo, de un juego en el que Baudelaire se autocomplace comprobando el dominio del lenguaje al que ha llegado. Es todo un reto escribir para los más reacios, más aún, hacerlo mediante un texto tan alejado de su práctica habitual, ya que lo hemos definido como una arenga política.

A favor de lo que pueda haber de serio en esta dedicatoria, creemos, como Henri Lemaître, que Baudelaire plasma sobre todo en su texto el rechazo y la denuncia del mito antiburgués de mediados de siglo; era nos dice el investigador, "une manière piquante de replacer les artistes - et le public - devant le vrai problème de l'art" (9). El crítico tenía, en 1846, más motivos de queja contra los pseudo-artistas, y concretamente el artista burgués, que contra los mismos burgueses. "Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est

l'artiste-bourgeois." (p.414). En 1859, artistas y burgueses le aparecerán como términos correferentes que operan el uno sobre el otro con la misma intensidad (p.615), pero en 1846 sólo muestra no querer compartir ideas muy manidas por un colectivo, el de los artistas burgueses, colectivo que Baudelaire encuentra nefasto y perjudicial para el arte.

El pronombre *Vous*, sujeto y complemento, así como el posesivo de la misma persona, acompañado por un sustantivo en situación de sujeto, son mucho menos numerosos en 1846 que en 1859. Sin embargo, es como si en el Salon de 1846 los *Vous* se hubieran concentrado y, al mismo tiempo, agotado en la introducción. Sólo reaparece *Vous* en el capítulo quinto - dijimos que los capítulos dos, tres y cuatro lo ignoran -, cuando está el texto del Salón a medio vencido. Emerge, entonces, en las dos primeras frases del capítulo, aparentemente con fuerza, y además muy próximo al yo:

Vous est-il arrivé, comme à moi, de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines ? Vous êtes-vous demandé la raison du charme qu'on trouve parfois à fouiller ces annales de la luxure, enfouies dans les bibliothèques ou perdues dans les cartons des marchands, et parfois aussi de la mauvaise humeur qu'elles vous donnent ? Plaisir et douleur mêlés, amertume dont la lèvre a toujours soif ! (p. 443).

Como puede observarse, estas nuevas apariciones del deíctico de persona *Vous* no se ven enturbiadas por ninguna referencia a los burgueses. De aquí en adelante, ningún *Vous* lo será, y sólo el recuerdo de la introducción, lejano ya a estas alturas del texto, podría explicar el empeño en querer atribuirles aún esa carga semántica. Uno tiene dificultad en imaginar que tan hermosas frases puedan ser dedicadas a los mercaderes, comerciantes y hombres de negocios. Que hojeen y se entretengan en mirar estampas libertinas es probable; que, a consecuencia de esto, Baudelaire piense que les invade una ensoñación melancólica, está más alejado de la realidad. Hace falta tener toda la sensibilidad de un Baudelaire para extraer poesía, incluso de donde más se esconde.

Más lógico y racional es pensar que a estas alturas del texto, el crítico se olvida de los burgueses y se dirige a un alma gemela, el aristócrata de 1859, aquí simple lector virtual al que no se atribuyen aún connotaciones y a quien, en el mismo cuerpo del Salón, Baudelaire tratará con fórmulas de respeto, utilizando el canal de la no-persona "Ainsi pour rassurer complètement la chasteté effarouchée du lecteur..." (p.444). Así transcurren las páginas con una presencia discreta del yo, pero presencia, a fin de cuentas, sin ambigüedades, siempre distanciado de ese Vous finalmente lector, burgués al principio del texto, virtual en su segunda parte, pero casi inexistente salvo en las páginas de la dedicatoria.

* * *

* *

A modo de conclusión, diremos que los dos textos muestran desde sus primeras páginas, desde las primeras líneas, una clara situación de discurso, lo que significa que el enunciado lleva inscrito la referencia a su instancia de enunciación. El contexto lingüístico verbaliza - por decirlo de alguna manera - desde el umbral, la situación de enunciación. En ella, toma posesión de la palabra un enunciador que habla en su nombre propio, empleando la primera persona del singular, y puede, sin dificultad, ser identificado por la portada del libro en 1846 y por la firma del artículo periodístico en 1859. Este yo se dirige, también en ambos casos, a un destinatario preciso y con un "status" definido con respecto al autor del mensaje, quien muestra tener una idea muy precisa de quién es el receptor de su mensaje. Por otra parte, los textos nos ofrecen también una información respecto de sus coordenadas temporales: la enunciación en presente de indicativo tiene, en ambos casos, un punto de referencia preciso - mayo de 1846 para el primer Salón y junio de 1859 para el segundo -, punto a partir del que interpretaremos los pasados y futuros que en el discurrir textual puedan darse.

Las dos obras marcan, sin embargo, algunas diferencias respecto, por ejemplo, del marco formal elegido. En 1859, Baudelaire utiliza el género epistolar con un redundante empleo de "embrayeurs", que corroboran a lo largo de todo el texto la situación de partida. En 1846, nada similar ocurre, aunque la dedicatoria, tan explícita y amplia, parece, al igual que en una carta, personalizar al destinatario de su discurso. Se le personaliza, se requiere y moviliza toda su atención, pero al burgués, forzoso es reconocerlo, se le deja postergado en las páginas interiores del texto, en una posición de oyente-espectador, mientras en 1859 la colaboración permanente es sugerida y agradecida. Hay, pues, un marcado cambio de acento debido al retraimiento del yo, en 1859, que necesita de la intimidad de un "tête à tête" para explayarse. Queremos ver en este Salon de 1859 la experiencia compartida, la comunión, esa comunión que sólo el arte proporciona, mientras que el Salon de 1846 lo entenderemos como si fuera una lección, lección crítica y magistral, pronunciada o leída ex cátedra para un gran público al que se intenta atraer y conquistar con una arenga inicial.

1.2.1.2. Consideraciones varias respecto de los actantes de la enunciación.

1.2.1.2.1. La emergencia del yo y el empleo de la primera persona de plural.

Hemos preferido estudiar en primer lugar, por nuestra comodidad expositiva, los textos que ofrecen una clara situación de comunicación, pero la crítica de arte de Baudelaire no siempre refleja la misma precisión, así por ejemplo la del Salon de 1845. No existe, en dicha

obra, ningún deíctico de persona *Je* en el capítulo de introducción. Desde el mismo umbral, desde la primera frase, toma la palabra la primera persona de plural, en la que intuimos al autor, disfrazando por tanto un sujeto singularizado. Pero la ambigüedad no hace sino acentuarse cuando, en la primera aparición del deíctico, la concordancia de los adjetivos referidos a la primera persona obedece a la sintaxis y no a la semántica, ofreciendo un plural :

Nous serons donc bien cruels et bien insolents ? Non pas, au contraire, impartiaux. (p.351).

Baudelaire, a pesar de tener opción a escribir los adjetivos en singular, prefiere, por ortodoxia sintáctica, no obviar el plural que corresponde a esta enunciación de *Nous*, prolongando así la ambigüedad para el lector. Pero, posteriormente, nada en el texto nos habla de una eventual colaboración con el autor material de aquellas palabras que justifique el empleo de *Nous*, por lo que se entiende que el deíctico camufla a un autor que no habla en su nombre propio. Emerge, no obstante, en este texto de 1845, la primera persona del singular empleado conjuntamente con una de plural en una frase en la que el mismo movimiento textual empuja literalmente al autor a quitarse la máscara, liberando, expulsando al yo:

A la bonne heure - voilà du Decamps, du vrai et du meilleur - nous retrouvons donc enfin cette ironie, ce fantastique, j'allais presque dire ce comique que nous regrettons tant à l'aspect des premiers. (p.362)

Salvo dos o tres tímidas apariciones, el deíctico personal *Nous* es el elegido por Baudelaire, en el Salon de 1845, para expresar sus ideas. Recordemos que el texto es su primera publicación (10), lo que puede en parte explicar la elección. Del Salon de 1846 en adelante, la diferencia entre *Je* y *Nous* será siempre clara, la que existe entre un singular y un plural. *Nous* siempre abarcará conjuntamente, desde un punto de vista semántico, el yo de Baudelaire, más alguna o algunas otras personas. El análisis tendrá en cada caso que desvelar, cuando sea preciso, si ese alguien más es un tu, un vosotros, un ellos... En el caso que nos ocupa, no nos sería de gran utilidad adentrarnos en dicho análisis y sólo nos

quedaremos con la idea de que ese deíctico personal de plural nunca será, a partir del Salon de 1846 - salvo contadas excepciones y veremos más adelante cuándo y porqué -, un simple sustituto de yo, sino un nosotros plural, a veces indefinido, como nos muestra el siguiente ejemplo :

Dans cette immense exposition, je me figure la beauté et l'amour de tous les climats exprimés par les premiers artistes ; depuis les folles, évaporées et merveilleuses créatures que nous a laissées Watteau fils dans ses gravures de mode... (p.444).

La primera persona del plural habla de una generación, la de mediados del siglo XIX, diferenciándose netamente del yo autor. Numerosos ejemplos podrían evidenciar la distinción que hace Baudelaire entre uno y otro, tanto en el texto Exposition universelle (1855), como en Le Peintre de la vie moderne. Los deícticos Nous empleados a partir de 1846 son siempre plurales :

Ce n'est plus là ce respect enfantin dont je parlais tout à l'heure, qui nous saisit devant les Sabines... (p.585)

Si nous jetons un coup d'oeil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. (p. 694)

Repartir, sin embargo, en dos grupos las fichas que llevan un Nous y corresponden al Salon de 1845, para separar el grupo de los singulares y el de los plurales, no es tarea fácil. Hay casos claros y evidentes en los que el deíctico de persona engloba a todo un colectivo - sea cual sea:

Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. (p.407).

Otros, en los que podríamos sin dificultad y sin modificar la lógica de la frase sustituir Nous por Je. Las frases, sacadas de su contexto, parecen incluso exigirlo :

Oserons-nous, après avoir si franchement déployé nos sympathies (mais notre vilain devoir nous oblige à penser à tout), oserons-nous dire que le nom de J. Bellin et de quelques Vénitiens des premiers temps nous a traversé la mémoire, après notre douce contemplation ? (p.360).

Encore un nouveau nom, pour nous, du moins. (p.378).

En muchos casos, las dos operaciones son igualmente aceptables, y optar por uno u otro grupo sería una arbitrariedad, sería al mismo tiempo falsificar la realidad. Para nosotros, lectores del siglo XX, y a pesar de ser un *Nous* de autor cuya meta es implicar al lector y permitirle identificarse con el contenido del mensaje, aparece, en una primera lectura, como un *Nous* muy distanciado, un *Nous* que vehicula una idea plural, la experiencia de toda una generación alejada de nosotros y que no nos es fácil compartir, como en este siguiente ejemplo :

Nous regrettons qu'il n'y ait pas en France un seul portrait du Roi. (p.380).

Al no poderse en cada caso detectar con plena seguridad el exclusivo yo de Baudelaire, el *Nous* del Salon de 1845 se inscribe en una ambigüedad, la de difuminar la personalización. Es un deíctico personal de autor, así llamado según las descripciones más clásicas y a la vez más recientes, al que se le encomienda integrar al destinatario del mensaje sin evidenciar al locutor (11). Percibimos, no obstante, lo que de incompleto tienen tales descripciones. En la realidad, no deja de ser el *Nous* de una generación, un *Nous* plural que habla de una experiencia que no hemos vivido y nos es, irremediamente, negada vivir. Ese *Nous* en cierto modo nos excluye, al referirse a una experiencia colectiva perdida para nosotros. El fenómeno no ocurre, sin embargo, con todos ellos. Los que transmiten una experiencia abstracta y conceptual dan más fácilmente opción a esa integración del lector.

En cualquier caso, el *Nous* de 1845 confiere al texto un tono neutro, aséptico, reforzado por el empleo del pronombre *On*. Se ha extendido considerablemente, en la lengua francesa, el empleo de *On* como sustituto de nosotros en la última década, pero no era el caso a mediados del

siglo XIX, y creemos debe tenerse en cuenta de cara a desentrañar las verdaderas intenciones del autor. Algunos tienen el valor del reflexivo o el del indefinido "uno", pero en muchos casos podríamos sustituir *On* por *Je*, como en el ejemplo que presentamos, donde la impostura es flagrante:

(...) une assez belle bacchante dont on a gardé le souvenir. (p.405).

No son los únicos subterfugios empleados por el autor para dar este tono impersonal al *Salón*. Los infinitivos ocupan, por ejemplo, el lugar de las segundas personas del plural :

Voir aux portraits (p.388).

Réfléchir devant ce tableau combien une peinture excessivement savante et brillante de couleur peut rester froide... (p.382).

Los subjuntivos en tercera persona evitan también la personalización y el empleo de formas verbales imperativas en segunda persona del plural :

Qu'on ne prenne pas ceci pour une moquerie. (p.392).

El *Salon* de 1845 se esfuerza por acallar toda subjetividad deíctica. Es la primera publicación del autor, y no sería extraño que hubiera, en la contención de la escritura, un cierto pudor que le hace parecer rígido a los ojos de los demás. Tampoco podemos olvidar que Baudelaire, a sus veinticuatro años, es un "dandy" (12), lo que significaba, según sus propios artículos (13), algo más que cuidar su indumentaria. Si el aspecto exterior de la persona, su presencia y elegancia eran atributos indispensables, este esmero era reflejo de una ascesis, de una férrea voluntad de reprimir toda exuberancia, exageración o fácil extraversión, reflejo de un espíritu que tuviera un gran dominio de sí mismo (14). Era la voluntad de ser de una nueva aristocracia, sin títulos de nobleza, pero con una elegancia espiritual que supliera tal carencia, haciéndoles dignos de pertenecer a una nueva élite: elegancia espiritual que

cristalizaba en el aspecto físico - siempre secundario, consecuencia, prolongación de esa manera de ser del espíritu. Creemos que el carácter neutro e impersonal que Baudelaire imprime al Salon de 1845 es la pretensión, llevada a la escritura, de reprimir las manifestaciones subjetivas. Veremos, en los siguientes capítulos, cómo las riendas se sueltan en otros lugares del texto, pero no se tratará, por regla general, de subjetividad deíctica, que consiste en decir Je. En 1845, escribe un Baudelaire que huye de todo tipo de exceso, el "dandy" que se estaba forjando desde muy joven, desde los años de instituto. Este carácter se transmite a la escritura y se refleja igualmente en la escasa presencia del receptor del mensaje. Pero volveremos sobre este último punto.

La pregunta que se nos plantea ahora con acuciante interés es el porqué y el cuándo del paso del *Nous* de 1845 al *Je* de 1846. A este respecto, Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle, por su posición intermedia entre los dos Salones, nos ayudará a observar el proceso seguido por la escritura a lo largo de los años.

Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle se presenta, al igual que el Salon de 1845, como un discurso a cargo de un *Nous*, pero en este caso se dirige desde el principio a un *Vous* plural e indefinido que representa a los lectores así identificados:

Avant d'exposer à nos lecteurs un catalogue et une appréciation des principaux de ces ouvrages, constatons un fait assez curieux qui pourra leur fournir matière à de tristes réflexions. (p.408).

Incluso apostrofa a su lector en una ocasión, permitiéndole abandonar su papel de tercera persona y adoptar la identidad de verdadero interlocutor:

Nous rapportons des faits ; lecteur, à vous les réflexions. (p.409).

Lo que nos interesa recalcar es el hecho de que el *Nous*, salvo dos o tres excepciones iniciales - principalmente en el empleo de unos

posesivos de primera persona de plural que no pueden ser sustituidos por singulares, "nos expositions", "nos artistes", "nos rapins" -, es un *Nous* que, aun acogiendo al destinatario, encierra básicamente la experiencia del escritor, sus ideas, la organización de su discurso... En efecto, obsérvese cómo, en cada uno de los ejemplos que damos a continuación, existe una marca, una indicación - la expresión de un deseo en el primero, el contenido subjetivo del segundo, el adverbio afectivo "avec plaisir" en el tercero - reveladora de este *Nous* singular:

Nous eussions aimé voir à l'exposition Bonne-Nouvelle quelques compositions de Girodet. (p.411).

La place nous manque, et peut-être la langue, pour louer dignement la Stratonice. (p.412).

Nous avons revu avec plaisir les trois petits tableaux de M. Delaroche. (p.413)

Lo que aquí se dice concierne a Baudelaire y sólo a él. Del Salon de 1845 al texto *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle* ha desaparecido la ambigüedad; permanece el *Nous*, pero sus usos, el contenido que les rodea, permiten identificarlo sin dificultad. Al final del ensayo, Baudelaire incurre incluso en el empleo de un *Nous* prepotente, un *Nous* que la gramática francesa llama "de majesté":

Nous, cœur d'honnête homme, nous croyions naïvement que si MM. les commissaires... (p.413).

La frase encierra toda la fuerza y la seguridad que necesita para empezar a hablar en su nombre propio. Es el síntoma de que Baudelaire está preparado para emplear ese yo que algunos tachan de impertinente, según el crítico, pero "«qui» implique cependant une grande modestie; il enferme l'écrivain dans les limites les plus strictes de la sincérité" (15). La desaparición del *Nous* no conllevará la desaparición del "dandy" de la escritura. Sólo cae la máscara y con ella la rigidez del aprendizaje. El ser sale profundamente transformado de una ascesis, de tal manera que, aun sin máscara, su escritura sigue impregnada de contención y "maîtrise". Quizás sorprenda el que este paso se dé en apenas unos meses, tras el empleo, en el ensayo sobre el arte de 1845, de ese *Nous* tan vago e indeciso. Pero conviene recordar que Baudelaire

parece llegar precozmente a todo, lo que, de hecho, dejó escrito en uno de esos versos que pertenecen a nuestra memoria colectiva "J'ai plus vécu que si j'avais mille ans".

Nos interesa, para completar nuestra visión del empleo del deíctico de persona *Nous*, estudiar su funcionamiento en un texto sin duda paradigmático por su carácter especulativo, *De l'essence du rire*. Es un texto que presenta un muy escaso empleo de la segunda persona del plural, sin embargo no representa para el lector -nosotros, por ejemplo- impedimento alguno a la hora de sentirse inmerso en él. El pronombre *Nous*, a pesar del decisivo y voluntarioso empleo del *yo*, jalona el discurso, tomando el relevo cada vez que éste deja de ser indispensable. En efecto, existe un perfecto equilibrio entre las dos formas. Je transmite la experiencia particular e intransferible de Baudelaire, como muestran los ejemplos que detallamos a continuación :

J'ai un vague souvenir de l'avoir lue dans un de ses livres, mais donnée comme citation, sans doute. (p.527).

Je garderai longtemps le souvenir de la première pantomime anglaise que j'aie vu jouer. (p.538).

Pour mon compte, je fus excessivement frappé de cette manière de comprendre le comique. (p.538).

El recuerdo vago de haber leído una determinada frase, el impacto que haya podido producirle una pantomina inglesa, son experiencias exclusivas del autor, y, por lo tanto, es lógico y racional que sean enunciadas en primera persona. Pero *Nous* lo sustituye cada vez que se trata de transmitir un mensaje que el receptor pueda, sin engaño y sin fraude, compartir. Todos los lexemas verbales en primera persona del plural pertenecen al mismo campo semántico, todos representan una determinada operación intelectual. Así, el *yo* tiene la misión de expresar lo que le es peculiar, dejando paso al deíctico de persona *Nous* cuando el contenido semántico del grupo verbal puede serle razonablemente aplicado al lector. Vamos a presentar una lista amplia, porque es un fenómeno llamativo. Todos y cada uno de estos *Nous* comunican al receptor del mensaje la impresión de participar en la elaboración de la especulación que el autor lleva a cabo :

Nous examinerons peut-être... (p.526).

Analysons, en effet, cette curieuse proposition. (p.527).

Ainsi, notons bien ceci. (p.527).

Essayons (...) de mettre en place... (p.528) .

Prenons pour exemple. (p.528).

Supposons quelque bonne farce de boxeurs... (p.529).

Maintenant, résumons un peu, et établissons plus visiblement les propositions principales. (p.532).

Este es el *Nous* que se nos aparece como el empleo más correcto del deíctico personal llamado "de autor". Nos integra como lector porque marca las etapas de la reflexión, pone orden en su evolución y describe los diferentes momentos de la argumentación que tenemos que seguir para leer y finalmente comprender lo que se nos quiere comunicar. Sin esas etapas, que son naturalmente las del autor, pero por las que tiene que llevarnos y por las que tenemos necesariamente que pasar para entender sus conclusiones, sin esas etapas, no habría progresión discursiva por parte del autor o no habría, si fuera un fallo del lector, comprensión de esta progresión y sólo aceptación o asimilación de las conclusiones. El trabajo intelectual parece así realizarse en los dos actantes de la situación de comunicación, el actante autor y el actante receptor, trabajo que incluye de manera racional y lógica al lector del mensaje. El error está en generalizar el empleo del *Nous* autor y aplicarlo a todo el discurso. Es éste, creemos, uno de los logros de Baudelaire en *De l'essence du rire* desde el punto de vista de nuestro estudio, al haber conseguido un muy notable equilibrio en el uso de las dos formas deícticas *Nous* y *Je*. Parece como si lo hubiese medido y calculado, y aceptamos sin dificultad las declaraciones sobre el esfuerzo realizado:

J'ai fait, du reste, tous mes efforts pour y mettre un certain ordre et en rendre ainsi la digestion plus facile. (p. 525).

No es el *Nous* de 1845, que aprisionaba literalmente al yo, impidiéndole el paso y haciéndose ambiguo por querer ser vehículo de

tantos cometidos. Tampoco es el yo de 1846, que no dejaba acercarse a nada ni a nadie, por ofrecerse él solo como espectáculo. Nos encontramos aquí con un empleo del deíctico Je que aporta la sustancia base, la experiencia más personal, y un Nous en el que el lector, llevado de la mano del autor, vuelve a recorrer el camino conceptual esencial para apreciar esta sustancia.

1.2.1.2.2. Los diferentes "roles" interpretados por el destinatario de los textos de Baudelaire.

Los textos de 1846 y 1859 ya nos han acercado a dos destinatarios bien diferenciados. El apartado anterior nos ha mostrado, por su parte, la práctica inexistencia de destinatario explícitamente identificado como tal en el texto del Salon de 1845, pues sólo alude indirectamente a él mediante el empleo de algunos infinitivos, de algunos pronombres indefinidos y fórmulas de subjuntivo. Querriamos, en estas breves páginas, perfilar la evolución del concepto lector que subyace en la obra de Baudelaire.

Tomaremos como punto de partida el texto Exposition Universelle (1855). Recalcaremos, en primer lugar, la escasa presencia del lector: un par de preguntas formuladas en segunda persona del plural, a lo que debemos sumar otras pocas referencias que el crítico hace a los que puedan entender su mensaje. Merecen estas últimas toda nuestra atención, porque definen cuáles son los lectores a los que Baudelaire espera y pretende llegar y, por lo tanto, el destinatario para quien realmente escribe. Las menciones son las siguientes :

Un lecteur, quelque peu familiarisé par la solitude (bien mieux que par les livres) à ces vastes contemplations, peut déjà deviner où j'en veux venir. (p. 575).

Je le demande à tout homme de bonne foi, pourvu qu'il ait un peu pensé et un peu voyagé. (p.576).

J'espère que quelques personnes, savantes sans pédantisme, trouveront mon ignorance de bon goût. (p.579)

El retrato, con estas breves pinceladas, adquiere un relieve singular. Se trata de un hombre culto, pero de esa cultura que no se adquiere precisamente en los libros, sino en la existencia, la de un hombre que haya sabido mirar y meditar por sí solo en el recogimiento de la soledad, un hombre libre de todo dogmatismo escolar. Nos recuerda a los "happy few" de Stendhal. La cultura, la verdadera, la que convierte en "savant", según sus palabras, frente a la erudición de los que creen saber y sólo alcanzan a ser pseudo-intelectuales, es uno de los temas que recorre toda la obra crítica de Baudelaire. Por nada expresa mayor desprecio de manera más constante (16), tema éste que, de hecho, motiva el rechazo del mito anti-burgués, al que ya hemos aludido a propósito de la dedicatoria del Salon de 1846.

Ese prototipo de lector, el hombre imparcial capaz de despojarse de sus prejuicios, vuelve a surgir con fuerza en el texto *Le Peintre de la vie moderne*, donde encontramos, con una frecuencia inusual en su escritura, referencias que lo conciernen :

Nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M.G. n'existe pas. (688).

Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole. (p.711).

Ce qui a pu paraître au lecteur une digression n'en est pas une, en vérité. (p.712).

Frecuentes referencias al hiperónimo "lecteur", utilizado, en ocasiones, como verdadero nombre propio, nos sorprenden, a estas alturas de la obra de Baudelaire, por la extensión que supone en la consideración de sus destinatarios. *Le peintre de la vie moderne* es posterior a todo

lo que hemos estudiado hasta ahora y nos hace dar - en una lectura superficial, al menos - un paso atrás. Encontramos tal extensión del concepto desde los inicios del texto; la referencia transcrita a continuación no encierra otra limitación que la de ser francés:

J'ai plus d'une fois déjà expliqué ces choses; ces lignes en disent assez pour ceux qui aiment ces jeux de la pensée abstraite; mais je sais que les lecteurs français, pour la plupart, ne s'y complaisent guère, et j'ai hâte moi-même d'entrer dans la partie positive et réelle de mon sujet. (p.686).

Observamos en todas las referencias vistas hasta ahora las muestras de un extremo respeto, el empleo de la tercera persona del singular, respeto que excluye en cierto modo la reciprocidad del intercambio lingüístico. No obstante, esta presencia del lector, sea cual sea el papel que se le quiere atribuir en la dinámica comunicativa, se revela de nuevo, en 1860, constante. Aludir a los lectores franceses, es remitirnos al primitivo deseo, quince años atrás, de conquistar a un público amplio, olvidándose del tono de intimidad amistosa conseguido en el Salon de 1859.

Pero echar una ojeada a las intenciones perseguidas en los diferentes discursos de 1846, 1859 y este último de 1860, puede ayudarnos a comprender el porqué de este cambio de actitud. Existía, desde el primitivo Salon de 1845, la conciencia, clara y manifiesta, de que había que atraer a cuantos más mejor, por el simple hecho de subsistir. Ya no existen los mecenazgos; tampoco el Estado subvenciona el arte de la literatura, como estaba empezando a ocurrir con la pintura. No cabe, en esas circunstancias, otra alternativa que la de agradar al público, y Baudelaire lo sabe :

En second lieu le bourgeois - puisque bourgeois il y a - est fort respectable ; car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre. (p.352).

En 1846 se reafirma esa necesidad, aunque va adquiriendo un matiz importante. Pretender escribir para un público amplio es hacer un esfuerzo suplementario: el de no caer en la trampa de disquisiciones

eruditas, plagadas de terminología especializada, signos para Baudelaire de obscurantismo intelectual. Escribir debe ser sinónimo de escribir para la gran mayoría, porque *"tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, - nombre et intelligence, - est un sot livre"*. (p.417). El Salon de 1859 suponía el abandono de la meta juvenil y la búsqueda del encuentro con seres cuya sensibilidad les permitía leerle de verdad, entenderle y apreciarle. Escribió el Salon desde Honfleur, desde el refugio del hogar materno y con el convencimiento de que la poesía y el arte, - *"nectar des Dieux"* - , a pocos les es dado el saborearlos. Éste es uno de los cambios ideológicos que han quedado reflejados en su escritura. Si la gran mayoría de sus principios, incluso su manía persecutoria contra los *"modernes professeurs-jurés d'esthétique"*, existe desde el principio, no emerge hasta más tarde esa conciencia o resignación de no poder enseñar la belleza, y por lo tanto, del carácter irremisiblemente minoritario de su arte. En los inicios de su carrera como escritor, Baudelaire está convencido de que artistas y críticos son responsables de la falta de educación artística del pueblo, por no cumplir con su cometido, que es enseñar y dar a conocer lo bello :

Et tout d'abord, à propos de cette impertinente appellation, le bourgeois, nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés de nos grands confrères artistiques qui se sont évertués depuis plusieurs années à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs savaient la lui faire comprendre, et si les artistes la lui montraient plus souvent. (p.351).

La idea según la cual son los artistas responsables de la carencia estética del pueblo se encuentra de nuevo en el texto de 1846, al igual que en el de 1845, del que hemos extraído el ejemplo que acabamos de leer. El carácter pedagógico de la crítica, sin embargo, parece detenerse ahí. Los textos posteriores no recogen nada parecido y si, en *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire quiere abarcar un público amplio, no por eso dejarán de surgir en la escritura, aquí y allá, en ese mismo texto, referencias a ese aristocrático lector por el que se sabe comprendido :

Il possède l'art si difficile (les esprits raffinés me comprendront) d'être sincère sans ridicule. (p.691).

Creemos que la explicación de este cambio de actitud está en la generosidad de Baudelaire (17). El discurso se elabora para hablar de Constantin Guys, un Guys desconocido a los ojos del mundo (18). El crítico aprecia su arte y se aplica a escribir cartas, a enseñar los dibujos que ha reunido del artista para convencer a los editores. Está entusiasmado, porque por fin ha descubierto a ese pintor que estaba esperando desde los inicios - a pesar de Delacroix -, al pintor capaz de mostrar la belleza de los "héroes modernos", ese pintor que reclamaba al final del Salon de 1845 y que sería Edouard Manet aunque Baudelaire no supiera adivinarlo (19). Su afán será comunicar a los demás su descubrimiento y dar a conocer al artista; por eso hablamos de generosidad. No es que el interesado quisiera esta publicidad (20), pero Baudelaire piensa haber encontrado a un hombre con un talento muy peculiar y hace suya la obligación de darle a conocer, como lo había hecho con Edgar Allan Poe, como lo hará aún con Wagner.

1.2.1.3 Pluralidad de voces y fenómenos dialógicos.

Dos fenómenos, entre otros, escapan en cada uno de los Salones a la situación de comunicación que hemos identificado en el primer apartado de este estudio y que denominaremos "situación base": son dos tipos de manifestaciones a través de deícticos personales que no corresponden a los actantes principales. Nos referimos a los diferentes yo que se exhiben sin representar a Baudelaire, así como a las segundas personas de plural que no tienen por misión hablar al destinatario establecido y definido con las instancias discursivas que cada Salón instaura.

El estudio de la situación de comunicación base nos conduce, pues, de manera natural e inevitable a observar algunos fenómenos de pluralidad de voces, palabras escritas por Baudelaire y enunciadas en primera persona, sin que pueda considerarse al escritor como su enunciador. Son palabras en las que existe una disociación entre la persona que escribe y la que "moviliza" la lengua, siendo en definitiva esta última la verdadera responsable de lo que allí se dice. Respecto de esos yo que son la palabra de otro notaremos que se concentran con mayor redundancia en dos obras: los Salones de 1846 y 1859, siendo de naturaleza netamente diferente y más abundantes en el segundo. Hemos tenido ya ocasión de apreciar el carácter inflacionista del Salon de 1859, en lo que a deícticos personales se refiere, tendencia que se mantiene constante sea cual sea el pronombre. Recordemos que se trata de una carta, género que favorece esa andadura, semejante a la de una conversación oral y explica la mayor presencia de "embrayeurs" personales. No se escribe como se habla, pero la forma da pie a que uno derroche ideas, reflexiones o afecto sin otra preocupación que la propia relación entre los protagonistas.

Pero veamos, en primer lugar, lo que ocurre en el Salon de 1846. Los yo pertenecen todos a citas cultas. Son una palabra escrita, incorporada al discurso por el autor. Encajan sin dificultad en el tejido textual, porque el autor las elige para apoyar su razonamiento. Prolongan, completan las ideas de Baudelaire hasta confundirse con ellas por la homogeneidad de pensamiento - en este sentido podríamos tomarlas por la palabra del crítico -; sin embargo, son palabras aisladas en el texto por las comillas propias del discurso citado. Daremos un sólo ejemplo, un hermoso texto que Baudelaire extrae de un cuento de Hoffmann: Kreisleriana. En él encontraremos, en germen, la futura teoría de las correspondencias :

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles

doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois. (p.425).

No es extraño que, cuando Baudelaire leyera este texto, el impacto fuera grande, pues parece emanación poética de nuestro autor. Lo mismo ocurre con las distintas citas de 1846, todas son un discurso añadido que tiene un eco profundamente baudelairiano. Tanto es así, que el autor no duda en aportar, a veces, pequeñas pero significativas modificaciones, a pesar de las comillas : puntuación, subrayado... que Baudelaire añade con el fin de modular a su manera lo que, en cierto modo, ya le pertenece. Así lo entiende Samuel Cramer, quien, al concluir las lecturas que le entusiasman, exclama: "Voilà qui est assez beau pour être de moi!", y su autor, quien apostilla, en forma de comentario : "et de là à penser: c'est donc de moi, - il n'y a que l'espace d'un tiret" (21). En el mismo sentido, el crítico observa que, en el Salon de 1859, "L'imitation est le vertige des esprits souples et brillants, et souvent même une preuve de supériorité" (p.658). En el texto de 1846, sin embargo, algunas palabras cultas, eruditas, preexistentes, son cuidadosamente mostradas como tales.

Los diferentes yo del Salon de 1859, que no representan a Baudelaire, son en su mayoría de un tipo diferente a los de 1846. Hemos identificado una veintena de casos, de los cuales unos diecisiete responden a algún personaje imaginado por el autor. Así tendremos, por ejemplo, la apropiación de la palabra por una portera, un artista, un campesino, Nuestro Señor, un positivista, un imaginativo.... La enumeración intriga, ¿verdad? ¿Cómo pueden ayudar al normal desarrollo de la crítica? Lo cierto es que no aparecen en los segmentos propiamente críticos; colaboran en la reflexión teórica, en ese discurso que hila los diferentes momentos crítico-apreciativos. Baudelaire transcribe entonces, en estilo directo, una palabra que se presenta como la de otro y que, de no haber sido porque este Salón emplea el género epistolar en el que

impera un tono de charla distendido, quizás el autor hubiese elaborado en estilo indirecto. Veamos un ejemplo. Habla el hombre imaginativo :

Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. (p.620).

Si observamos en el texto del Salón lo que precede a este discurso entre comillas, veremos que la frase que acabamos de transcribir es, en realidad, respuesta a una afirmación que tampoco pertenece a Baudelaire, afirmación hecha, en forma directa, por un realista, y que también se presenta entre comillas:

Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature. (p.619-620).

Se crea, por lo tanto, en el texto un diálogo ficticio entre la pregunta y la respuesta, diálogo peculiar de personajes que no pertenecen a la situación de comunicación, aunque el hombre imaginativo tuviera, a todas luces, la misión de aportar una palabra similar a la del autor. El tema del realismo como enemigo de la imaginación es el que da cuerpo al Salon de 1859, es la idea central sobre la que pivotan los distintos segmentos críticos. El Salón se erige así en un verdadero alegato contra el realismo, de tal manera que muchas de estas intervenciones de ficción vienen a apuntalar su argumentación:

Celui-ci qui s'appelle lui-même, réaliste, (...) un positiviste, dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas." L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits." (p.627).

Diálogo no es exactamente el término que mejor conviene, pues los dos personajes parecen hablar sin oír los argumentos contrarios, encerrado cada uno en sus principios. El efecto último, no obstante, es

una mayor vivacidad, propia del discurso oral. La tesis planteada aquí no está elaborada según las leyes del discurso argumental. Está presentada en su estado bruto; nos muestra el pensamiento volitivo que preside las dos concepciones artísticas enfrentadas características de los años sesenta del siglo XIX, pensamiento expresado en su estado primitivo, primario y más subjetivo, tal y como se lo formularía a sí mismo el positivista y el imaginativo, sin adornos ni disquisiciones. En la llaneza del pensamiento así expresado en voz alta - indirectamente distorsionado por la forma que Baudelaire elige dar a cada uno -, la diferencia entre ambos se acentúa. Imaginar el universo sin el hombre, aparece como una loca idea, una tarea inútil.

En otros lugares del texto, esta palabra intrusa no recibe respuesta en estilo directo, pero Baudelaire propondrá algún comentario. Es éste el caso respecto de la palabra imaginada de un artista cualquiera, un "enfant gâté". Tras haber manifestado que la imaginación es un peligro y la lectura o el estudio un tiempo perdido, el pintor decide imitar, y lo dice en primera persona, a Troyon. El artista elegido, aunque no tenga un gran valor, goza de una cierta popularidad, pero el problema no reside ahí. Baudelaire quiere hacer intervenir a un hombre vulgar, sin verdadero sentido artístico. Tras haberle dejado expresarse, el crítico apostilla que, en efecto, el artista cumple metódicamente lo que dice :

Il peint, il peint; et il bouche son âme, et il peint encore, jusqu'à ce qu'il ressemble enfin à l'artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l'argent du public. (p.613).

En su contestación han desaparecido las personas. Baudelaire hace un comentario exterior a la realidad del diálogo. El pintor mediocre queda relegado a la categoría de la no-persona.

Un caso muy peculiar es la irrupción del Alma de la Burguesía en el texto de 1859. Baudelaire le cede la palabra y la deja expresarse aquí también en primera persona. Lo que este caso tiene de peculiar es que el

crítico no resiste la tentación de contestar a la interrupción del Alma de la Burguesía. Veamos cómo se desarrolla en el texto. La intervención del Alma es amplia y no la vamos a recoger en su integridad, pero en esencia viene a decir que la imaginación es algo inútil, que el pintor, en general, no precisa de ella y, menos aún, para pintar su alma "si visible, si claire, si notoire" :

Je pose, et en réalité c'est moi, le modèle, qui consens à faire le gros de la besogne. Je suis le véritable fournisseur de l'artiste. Je suis, à moi tout seul, toute la matière. (p.654).

La contestación de Baudelaire está hecha en primera persona, pero no bajo la forma de un comentario añadido y exterior a la realidad del discurso, como antes había sucedido con el artista de moda. Aquí, Baudelaire entra en una situación de comunicación, en la que responde, como si de un diálogo se tratara, poniendo sus propias palabras entre comillas y creando así un verdadero diálogo entre el Alma de la Burguesía y él, diálogo exterior a la situación de comunicación de base:

Mais je lui répons: "Caput mortuum, tais-toi ! Brute hyperboréenne des anciens jours, éternel Esquimaux porte-lunettes, ou plutôt porte-écailles, que toutes les visions de Damas, tous les tonnerres et les éclairs ne sauraient éclairer ! plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et laborieuse (p.654).

Como vemos, las diferentes interrupciones de 1859 pueden funcionar de varias maneras. Baudelaire parece poner así en situación distintos estamentos de la sociedad, de los que sólo se salvan - por recoger un pensamiento similar al suyo - el imaginativo y el campesino. Este último encarga un retrato, formulando al artista una serie de puntualizaciones respecto de lo que debe tomar en consideración, para pintar con acierto la felicidad de su familia unida y laboriosa, puntualizaciones que consisten en una serie de detalles de sesgo imaginativo que el campesino sugiere al pintor para reflejar, en el cuadro, las características de su hogar, desde el sonido del campanario vecino donde padres e hijos se

casaron, campanas que deben "oírse" en el lienzo, hasta las bocanadas de satisfacción que salen de su pipa y que el artista no debe olvidar (p.613).

La mayoría de las interrupciones de la situación de comunicación base, en 1859, responden a los tres esquemas que acabamos de presentar: a) pregunta y respuesta, en estilo directo, de dos interlocutores ajenos a la situación de allocución de base; b) pregunta de igual característica con una respuesta, o simple comentario, en estilo indirecto y por tanto realizado por Baudelaire al margen de la pregunta y c) pregunta y respuesta en estilo directo, perteneciendo, la respuesta de Baudelaire, a una clara situación de discurso con un tercero. Los tres esquemas pertenecen al discurso especulativo y, en general, comulgan con la idea esencial que enfrenta realismo e imaginación. La intervención realizada por nuestro señor Jesucristo escapa, sin embargo, a esta dinámica y merece nuestra atención, porque delata el sentir afectivo del autor. Tras haber criticado algunos títulos de cuadros, títulos ridículos que no representan el tema de las obras y sólo buscan conseguir un efecto y despertar la curiosidad del espectador por medios ajenos al arte pictórico, Baudelaire hace intervenir al Señor mediante la cita de una frase del evangelio según San Mateo. Dice así :

"Ô race incrédule et dépravé ! dit Notre-Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous ? jusques à quand souffrirai-je?" (p.614).

Los investigadores, naturalmente, han identificado esta frase, que presumen extraída de la traducción de la Biblia de Lemaistre de Sacy (22). La frase, en efecto, es idéntica a la de Baudelaire, salvo un pronombre objeto, "vous", omitido; debería haber sido "jusques à quand vous souffrirai-je". Claude Pichois se pregunta si se trata de un lapsus o de un defecto de impresión (23). Difícilmente podremos saber, a estas alturas y a ciencia cierta, lo que ocurrió, pero lo cierto es que estefallo refleja muy bien el estado de ánimo de Baudelaire dominante durante la elaboración del Salón, estado que le lleva a buscar ese tono intimista de la carta escrita a un amigo. El retraimiento del crítico en

1859 responde a ese sufrimiento social que siente y hacia el que se inclina el contenido de la frase al suprimir "vous". Refleja, más aún, su sentimiento de cansancio frente a tantas manifestaciones artísticas que no merecen ese nombre, por lo que nos inclinamos a pensar que fuera un lapsus, un lapsus significativo porque modifica el contenido en sentido subjetivo; quizás pudiera ser, incluso, una omisión voluntaria.

Los distintos yo abren, pues, una brecha en el normal desarrollo del discurso. Son como pinceladas naturalistas que no pretenden sino aportar un toque de veracidad a la situación de comunicación de base, dando al discurso mayor viveza al introducir nuevos contertulios.

A medio camino entre la cita y la ficción están las interrupciones de Delacroix, Ingres y Constantin Guy. Transcriben algo que debió existir, puesto que viene respaldado por un nombre ilustre, probables reminiscencias de conversaciones mantenidas con los artistas. En este sentido, se asemejan a las citas, pero fueron palabras que deberían haber sido recogidas en estilo indirecto para mayor veracidad, pues no es fácil recordar de forma tan precisa la formulación oral de una idea expresada por una determinada persona. ¿Cómo creer entonces en la exactitud de dicha palabra? Sin embargo, Baudelaire no duda en utilizar esta argucia, o media mentira, para que la idea, puesta en boca de un artista de prestigio, tenga mayor impacto en el lector.

Tout homme, disait un jour M.G. dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot! un sot! et je le méprise! (p.692).

Este énfasis que el crítico brinda a la proposición "qui s'ennuie au sein de la multitude", le delata. Ya es el Baudelaire de los Tableaux Parisiens, el observador de los poemas en prosa, el "parfait flâneur".

Hemos observado un fenómeno similar en torno a la segunda persona del plural. A los Vous anteriormente estudiados y que responden al destinatario del Salón, variable de un texto a otro según el grupo humano que el autor pretende abarcar, pero siempre definido en los inicios de cada texto, se superponen otros Vous, puntuales y precisos, aunque sean exteriores a la situación de comunicación de base. Representan con frecuencia a algún pintor, Ingres por ejemplo :

De quel droit ajouter? N'empruntez à la tradition que l'art de peindre. (p.657).

En este caso, la frase es una respuesta a la afirmación que el autor pone en boca del artista, creando un micro-diálogo imbricado en el diálogo de base Baudelaire/N****, pero es éste un caso excepcional. En los demás casos, las intervenciones dirigidas a los artistas suelen ser simples interpelaciones que Baudelaire hace, en tono irónico, para formular de manera personal alguna crítica, como sucede con Vidal en el siguiente ejemplo :

Regardez la nature, monsieur; ce n'est pas avec de l'esprit et des crayons minutieusement appointés qu'on fait de la peinture. (p.463).

No es ésta una práctica habitual en la crítica de arte de Baudelaire, queremos decir que no reviste un carácter sistemático pero sí es de observar una cierta reiteración del fenómeno, en la medida en que tampoco es un caso aislado. El tono empleado en estas interpelaciones puede variar, pero las más de las veces se trata de una observación crítica, hecha en una inflexión muy dura. Son un lejano eco del diálogo que mantenía Diderot con los artistas, pero aquí siempre late la ironía, de tal manera que será objeto de examen en la segunda parte, en el estudio poético.

Otras veces, la segunda persona del plural puede representar a los personajes más inesperados, dando incluso lugar a curiosas invocaciones. El pueblo en 1845 :

Si les ouvrages d'un homme célèbre, qui a fait votre joie, vous paraissent aujourd'hui naïfs et dépayés, enterrez-le donc au moins avec un certain bruit d'orchestre, égoïstes populeux! (p.365).

Los políticos en Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle :

Nous permettrez-vous, politiques de tous les partis, et vous-mêmes, farouches libéraux de 1845, de nous attendre devant le chef-d'œuvre de David ? (p.410). (24).

O los pintores ingleses que Baudelaire aprecia y parece conocer muy bien, a juzgar por la hermosa página del Salón que les dedica (25). El crítico está decepcionado por no poder contemplar sus obras, cuya presencia había sido anunciada para la exposición de 1859 :

Représentants enthousiastes de l'imagination et des facultés les plus précieuses de l'âme, fûtes-vous donc si mal reçus la première fois, et nous jugez-vous indignes de vous comprendre ? (p.609).

Con relación a los diferentes sujetos colectivos que el crítico invoca, señalaremos el apóstrofe final del Salon de 1846, porque preside y retrata de manera peculiar la búsqueda de Baudelaire, tanto en el arte pictórico como en el poético. Nos referimos a la invocación dirigida a los héroes de Balzac :

Car les héros de l'Illiade ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, - et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous; - et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! (p.496).

Este apóstrofe, a modo de conclusión del texto de 1846, nos lleva a observar la enorme continuidad de pensamiento que subyace en toda su obra crítica y poética. El tema ya estaba presente en el Salon de 1845. Aunque no fuera en forma de vocativos, Baudelaire aludía en la conclusión del texto a la necesidad de que apareciera en la escena pictórica ese

pintor capaz de extraer y enseñar todo lo que la modernidad tiene de hermoso (26):

Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. (p.407).

Estas palabras finales de 1845 son la manifestación de una insatisfacción, la necesidad de ver pronto retratada la modernidad. En 1846, el apóstrofe dramatiza esa insatisfacción. El Salon de 1859, por su parte, es la lucha por demostrar que la modernidad no está en el realismo. Si la fotografía permite la representación exacta de la naturaleza, el arte, dice Baudelaire, debe moverse en otra esfera. No puede limitarse a "copiar" la realidad, debe extraer de ella su quintaesencia épica, es decir, esa parte poética, el elemento eterno que está inmerso en lo transitorio (p.694), y proponer así otro mundo (27). El texto escrito al año siguiente, *Le Peintre de la vie moderne*, nos indica que Baudelaire ha encontrado a ese artista. Constantin Guys es presentado como la plasmación de lo que estaba esperando desde 1845. Los *Petits Poèmes en Prose*, finalmente, serán la parte práctica de esta obsesión que preocupó al autor. Es como si la raíz poética se encontrara, cuando menos a nivel teórico, en la crítica de arte. Continuidad temática, por lo tanto, a lo largo de toda una vida y que volvemos a encontrar en cada uno de los textos. Observaremos, para terminar, que los vocativos finales del Salon de 1846 concluyen el texto del mismo modo personal que Baudelaire lo había iniciado, pero ese *Vous* no tiene ya nada que ver con el burgués inicial de la dedicatoria.

* * *

* *

Como resumen de los fenómenos estudiados en este apartado, fenómenos que han puesto de manifiesto la inmersión de formas dialógicas que no responden a la situación de comunicación de base, cabe efectuar las siguientes precisiones: en primer lugar, es significativa la gran disparidad de fenómenos observados entre 1846 y 1859; al primer texto corresponden las citas eruditas que pertenecen al discurso especulativo y las interpelaciones hechas a los pintores que son la prolongación de un discurso crítico; al segundo texto corresponde, sin embargo, casi siempre, la palabra inventada, que naturalmente escapa a la situación enunciativa de base, situación por otra parte muy afincada en el Salón y a la que Baudelaire no renuncia nunca. En segundo lugar, observamos que, aunque estas palabras no siempre crean micro-situaciones de comunicación, tanto las interpelaciones hechas a los artistas en 1846, como las distintas intervenciones inventadas en 1859, representan constantes fenómenos dialógicos que se inclinan, en este último caso, hacia una mayor carga de ficción. Baudelaire dice buscar la imaginación al inicio de 1859 y, en efecto, su texto la refleja, tanto a nivel teórico como práctico. La imaginación, hilo conductor del ensayo a nivel especulativo, es mostrada en las obras pictóricas e incorporada a la estructura textual bajo estas formas de ficción. En tercer y último lugar, observamos que todos estos fenómenos dialógicos tienen por misión imponer frecuentes cambios de tono que movilizan la lengua de otra manera y con ello consiguen atraer y renovar la atención del lector.

1.2.1.3. Conclusiones.

El camino recorrido hasta ahora nos ha mostrado que, del Salon de 1845 a Le Peintre de la vie moderne, lo que caracteriza la crítica de arte de Baudelaire, en lo que a formas deícticas personales se refiere, es una especialización progresiva de los pronombres. El empleo se hace cada vez más adecuado, de tal manera que, conforme pasa el tiempo, Je, Nous y Vous representan cada vez mejor un papel determinado. El Nous inicial, plural y ambiguo, encargado de expresar, lo mismo la aventura de una generación, que la de un autor con sus lectores o los sentimientos de un hombre frente a un cuadro, da paso a un empleo, en Le Bazar Bonne-Nouvelle, restringido y selectivo, preparando así la eclosión del Je. Cuando emerja en el texto ese yo de Baudelaire, al año siguiente, en el Salon de 1846, ya no habrá vueltas atrás, ni más indecisiones. Nous, a partir de ese momento, siempre será plural, semánticamente plural, dejando entera libertad e independencia a las circunvoluciones del yo. Nous volverá, en algunas ocasiones, a englobar a Baudelaire, pero siempre que la experiencia vehiculada por el grupo verbal de dicho pronombre pueda ser asumida por otra persona. Es el caso del ensayo De l'essence du rire, en el que no por coexistir en el texto Nous y Je hay ambivalencia, sino, por el contrario, una mayor especialización de ambos: Je para expresar lo que de muy personal tenga el artículo, Nous para incluir al lector cuando los pasos descritos coincidan con los que él mismo tiene que dar para seguir y entender el normal desarrollo propuesto por el autor.

Además de la profesionalización de los pronombres, hemos observado una constante - o casi constante - necesidad de incorporar un Vous a los textos. La preocupación por el lector no es particular a sus obras de crítica pictórica; todos recordamos los versos que sirven de introducción a la obra poética : "hypocrite lecteur, - mon semblable,

-mon frère !". El lector desenmascarado y agredido, según Pichois (28), el lector "coupable de la faiblesse de certains vers", según André Gide (29), resulta ser, en la obra crítica sobre el arte, un concepto variable e inestable, pues cada texto dibuja una imagen diferente del destinatario y, a través de él, del lector virtual. Los textos base, de 1846 y 1859, proponen dos actantes destinatarios del discurso divergentes. Si el actante principal tampoco es el mismo - han pasado catorce años y Baudelaire naturalmente ha cambiado - el alocucionario considerado en ambos casos muestra de uno a otro diferencias abismales como la de ser plural en 1846 y singular en 1859.

No obstante, y por encima de estas divergencias, si echamos una mirada general a la obra, vemos cómo ésta nos propone una imagen del destinatario ideal. Sería ese "homme du monde" del que todos los textos nos hablan, pero muy particularmente, desde el de Exposition Universelle (1855), una persona sabia sin pedantería (p.579), un hombre culto, en el sentido de hombre cosmopolita, de mente abierta y sensibilidad artística, hombre que es la antítesis de un "Winckelmann moderne" (p.576) o "moderne professeur-juré" (p.577). El retrato lo volveremos a encontrar en 1859, pues así debe entenderse finalmente el prototipo lector que se esconde detrás del misterioso N****. También de este "homme du monde" se trata en Le Peintre de la vie moderne, hombre que tiene muchas connotaciones propias del verdadero creador. Así es Constantin Guys : "Lorsque enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde." (p.689). Transcribiremos aquí la precisión que aporta Baudelaire, para entender bien la diferencia que establece entre los dos.

Entendez ici, je vous prie, le mot artiste dans un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe. (p.689).

La evolución de los textos críticos aporta, por tanto, una progresiva reducción en la atribución de la cualidad de artista, en su mayoría "des brutes adroites, de purs manoeuvres, des intelligences de village" (p.689) y de la condición de lector - y esto es lo que nos interesa aquí - al que Baudelaire quisiera interesar. La reducción del concepto lector, que pasa de englobar a todos los burgueses en 1846 - aunque lecturas parciales como la fractura pronominal entre Je y Vous, el Vous del capítulo sobre las estampas libertinas y los vocativos finales nos han mostrado que dicha utopía inicial no está profundamente enraizada en Baudelaire, siendo el Vous, en cierto modo, un comodín - que pasa, decimos, de englobar a todos los burgueses, a ser ese "flâneur" de 1859, "homme du monde" que se esconde detrás de ~~M****~~, marca profundamente el tono de cada texto. A la apertura del texto de 1846, corresponde, en 1859, un retraimiento, un distanciamiento frente al mundo, aunque parezca una paradoja decirlo, ya que Baudelaire es en 1859 aparentemente más prolífico, más confiado y extravertido, más distendido y dispuesto a confiarse. Sin embargo, una puerta se ha cerrado; la distensión, la relajación son debidas a esa intimidad. Es curioso observar cómo, por ejemplo, el Salon de 1859 se termina con la confesión, por parte del crítico, de que su texto sólo ha sido "l'étalage de ces lieux communs" (p.682) - lugares comunes que el autor sabe dotar de mucha profundidad -, estableciendo así una relación indirecta con la primitiva conversación que Baudelaire tuvo, trece años atrás, con Delacroix y calificada de igual modo: "Nous causâmes tout d'abord de lieux communs" (p.624). Es como si el texto de 1859 hubiera re-creado en una macro-estructura esta primera entrevista que tanto impactó a nuestro crítico, entrevista que él vivió como la de dos "hommes du monde" que se tuvieran mutuamente gran respeto y estuvieran dispuestos a intimar.

Resulta inevitable preguntarse acerca de las razones que puedan explicar las diferencias que ofrecen los textos críticos respecto del alocucionario. ¿A qué responde esta disparidad de criterios a la hora de instalar al imaginario lector? Nos inclinamos a pensar que este aparente

juego es tributario de dos elementos : uno formal, el género, y otro individual y particular, aunque sea en menor medida, el estado anímico del autor en el momento de la escritura. L' Art philosophique es revelador en este sentido. Texto no publicado en vida de Baudelaire por estar inacabado, plasma la quintaesencia del pensamiento del crítico sobre dicha orientación artística, sin tener aún su forma definitiva. En este texto no existe el lector. No hay en este esbozo ni una sola referencia, ni un solo indicio que pueda referirse a él, porque la relación con el lector se entabla en el momento de la escritura, en el momento de dar forma a la idea. En ese momento, género y estado anímico se conjugarán para atribuir al alocucionario un espacio y rango determinados. En los artículos de tipo abstracto y filosófico, el papel del lector mengua considerablemente, como hemos comprobado en De l'essence du rire, sin hacer, no obstante, abstracción de él en ningún caso. En los artículos de crítica, sin embargo, su presencia es requerida con mayor apremio. El género parece exigir su inmersión de lleno. Los dos textos de 1846 y 1859 así nos lo demuestran. Si aún persisten diferencias entre ambos pudieran deberse al estado anímico de Baudelaire. Las vacilaciones observadas respecto del interlocutor formalmente considerado por el autor reflejan, a nuestro entender, su difícil relación con el mundo. 1859 supone la vuelta al seno materno para Baudelaire y, curiosamente, responde, en el texto, a la necesidad de intimidad y comprensión plasmada en esa fuerte reducción operada sobre el destinatario de su mensaje. Esa reducción, a su vez, propicia, como lo fuera antaño en los textos de Diderot, una mayor relajación y en definitiva libertad, que los textos de crítica finalmente agradecen. El determinado Vous no sería sólo un producto exterior, impuesto por el género, postizo en última instancia, sino ese lugar del texto donde dejar fluir su propia subjetividad.

1.2.2. Juego realizado por el deíctico de persona Je.

1.2.2.0. Introducción.

Tras el estudio y la valoración, en el capítulo precedente, de la presencia - el espacio real ocupado - de Je y Vous individualmente y de la interacción que se va generando entre ambos, así como del espesor semántico que van adquiriendo en el tejido ensayístico, queremos detenernos ahora en la función que desempeña ese Je en el discurso, siempre que en él confluyan el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, es decir exclusivamente aquéllos que representen a Baudelaire. Analizaremos, por lo tanto, la tarea que el escritor le encomienda cuando lo elige como impulso y motor de una idea o una frase. El título del apartado requiere, no obstante, algunas puntualizaciones. Hubiéramos podido emplear la palabra funcionamiento en el lugar de juego, pero podía haberse prestado a algún equívoco con la función gramatical de dicho pronombre. Nos ha influido, además, la definición que propone el lingüista Ducrot del lenguaje como juego, definición que pretende sustituir la tradicional asimilación de éste a un instrumento de comunicación, como vimos en la introducción, lo que nos parece muy acertado para reflejar la actividad realizada al hablar (30). En tercer lugar, la reflexión que se refleja en las páginas que siguen no es habitual, y la palabra juego nos ayuda a despojarla de ese carácter de gravedad y aridez que podría tener el enfoque.

Centraremos nuestra atención en el papel desempeñado por el Je en los Salones de 1846 y 1859, ya que el texto de 1845 emplea el pronombre

Nous, y contrastaremos nuestras observaciones con las que puedan deducirse del texto *De l'essence du Rire*, por ser un ensayo especulativo en el que la labor estrictamente crítica desaparece. Nos proponemos, pues, estudiar las manifestaciones del yo que tengan como "embrayeur" un pronombre personal sujeto de primera persona de singular, siempre que ese *Je* sea estrictamente Baudelaire. Debe hacerse tal puntualización porque el texto no está exento de numerosos *Je* que no representan al crítico; el capítulo anterior lo ha evidenciado. Pero pensamos, sobre todo, a aquellos de las citas que pudieran prestarse a confusión, al hermoso texto de Hoffmann, por ejemplo, que hemos citado anteriormente y que tomaríamos sin dificultad por suyo, dadas sus resonancias baudelairianas, si no viniera en el texto con sus correspondientes comillas (vid. supra p.309-310). Todos los discursos citados en 1846 tienen una importancia similar. Es una palabra desarrollada y muy adaptada a lo que sabemos, hoy, del pensamiento de Baudelaire, pudiendo, por lo tanto, dar lugar a equívocos; pero el crítico nos indica siempre quién es su autor, por lo que sólo debemos poner atención al texto para no confundir las distintas voces de esa polifonía.

El deíctico personal supone una información básica, esencial, puesto que trata nada menos que de una "apropiación del lenguaje", como indicamos en la introducción, pero no deja de ser rudimentaria, en la medida en que sólo manifiesta ese origen del decir puesto en práctica en el enunciado. Lo que nos interesa desentrañar aquí, cuando irrumpe en la frase, es el porqué, ¿qué meta se propone el autor?, ¿qué pretende lograr? o, sencillamente, en qué medida ese *Je* le ayuda a decir lo que quiere comunicar. Para ello, pondremos nuestra atención en el micro-segmento verbal que dicho *Je* vehicula y en su entorno inmediato, cuando éste tenga relevancia para la comprensión semántica.

Observar el gran número de fichas y la enorme variedad de micro-segmentos no auguraba una tarea fácil, y aunque hubiera en todas un elemento común: ese pronombre *Je* sujeto, el yo motor y característico de la enunciación, hubo que darles muchas vueltas para agrupar y

estructurar tantos fenómenos divergentes, de tal manera que el grupo de los inexplicados, en función claro está de la clasificación adoptada, fuera lo más reducido posible. Las dificultades encontradas fueron numerosas. Desvelaremos algunas a lo largo del estudio. Quizás debimos renunciar a este análisis, pero una obsesión lancinante desde el principio, el querer desentrañar la función que el ensayista encomienda a ese deíctico, el valor real que le atribuye, nos ha llevado a insistir en ello. Creemos, además, que las observaciones que de esto deriven nos serán útiles para arrancar al ensayo algunas de sus claves de funcionamiento.

Prestamos pues, como acabamos de decir, una atención máxima al verbo que acompaña a cada Je, por el carácter indisociable de los dos elementos. Intentamos varios sistemas; el primero consistió en separar los segmentos objetivos de los subjetivos. No nos condujo muy lejos. El segundo consistió en ordenar las fichas por campos semánticos tales como el oír, el ver, el pensar, el creer... inútil decir que la idea nos venía dada por la profusión de fichas con tales lexemas. Tal clasificación tenía el interés de poner en evidencia los sentidos mayoritariamente utilizados para descifrar, explicar o traducir el lenguaje pictórico, pero lo tuvimos que deshechar porque quedaban fuera de su esfera demasiados fenómenos. Hubo, evidentemente, otros intentos, de los que ahorraremos los detalles al lector. Finalmente, nos inclinamos por partir de las categorías usualmente aceptadas, como son las de los enunciados performativos, los constatativos y los modales. Ninguno de estos tipos ofrecen en realidad contornos estables, ni han dado lugar a descripciones que podamos calificar de antológicas o de definitivas, no obstante, son comúnmente aceptados. El problema surgido es que pocas proposiciones, en los ensayos, pueden considerarse como performativas, sobre todo entendido en el sentido restrictivo que dio Benveniste al concepto para hacerlo operativo (31). Los Salones de Baudelaire nos ofrecen, apenas, media docena de ejemplos del tipo:

Je jure que j'ai entendu cela; mais qui me croira? (p.617).

Podríamos añadir algunas fórmulas de cortesía. Aunque Benveniste rehusa, en la mayoría de los casos, considerarlas como performativos porque, dice, la vida social las ha convertido en banales (32), en el ejemplo que damos a continuación, quizás el carácter público de la disculpa parece motivar de nuevo su sentido performativo. Tras haber vapuleado humorísticamente a algunos artistas por elegir títulos jeroglíficos para sus obras, el poeta se disculpa de la siguiente forma:

Je vous demande pardon de m'être diverti quelques instants à la manière des petits journaux. (p.615).

Estos pocos ejemplos no merecen ser recogidos en ninguna clasificación. No son representativos y pueden sencillamente obviarse. Nos quedaban, por lo tanto, sólo dos tipos: los enunciados modales y los constatativos, los dos abundantemente ejemplificados en los textos, el segundo grupo de manera excesiva. Estos últimos que Récanati define como enunciados "qui décrivent et sont, par conséquent, vrais ou faux" (33) siguen siendo un cajón de sastre. Por ello, hemos intentado desbrozar esa masa de constatativos adoptando un criterio semántico. Nos hemos aplicado al examen de lo que expresan dichos micro-segmentos de *Je* y hemos conseguido, finalmente, dividirlos en tres grupos: los enunciados descriptivos del yo, los enunciados descriptivos del texto y los que ofrecen un marcado carácter subjetivo que son de tipo axiológico o afectivo. La clasificación así adoptada en cuatro grupos, contando los modales, nos permite acoplar la mayoría de las fichas que obran en nuestro poder. Son como las líneas de actuación del yo, los ejes del trabajo realizado por la subjetividad deíctica en el ensayo y por la que se mueve ese yo de Baudelaire. La clasificación nos instruye sobre el cometido que desempeña este deíctico de primera persona. El siguiente cuadro resume las diferentes funciones y rotulaciones que, finalmente, les hemos atribuido:

GRUPO A	YO-MODAL
GRUPO B	YO-METADISCURSIVO
GRUPO C	YO-DESCRIPTIVO
GRUPO D	YO-CRITICO

El primer grupo corresponde, como su nombre indica, a los enunciados en los que tenemos un verbo modal. El segundo grupo, el de los metadiscursivos, es aquél cuyos segmentos verbales en primera persona se refieren de una forma o de otra al texto que el autor escribe. En el tercer grupo, el de los descriptivos, hemos agrupado todos los enunciados constatativos centrados en Baudelaire, los que nos describen al crítico. Al cuarto grupo pertenecen los enunciados de carácter afectivo y axiológico, los que expresan un sentimiento o un juicio de valor. El estudio individualizado de cada uno de los grupos nos irá aclarando los aspectos tratados, de forma necesariamente esquemática, en la precedente exposición.

Lo que nos interesa destacar ahora es la importancia de cada uno de los grupos, su distribución respecto de la masa total de Je. Observamos por ejemplo que, a pesar de las inevitables variaciones, las proporciones parecen mantenerse de un texto a otro, de tal manera que encontramos casi siempre el grupo A en cabeza, el de los YO-MODAL, con un empleo superior al 30% del total de verbos en primera persona. En segundo lugar, los grupos B y C, es decir los YO-METADISCURSIVO y YO-DESCRIPTIVO, ocupan prácticamente el mismo espacio. El grupo D, que hemos llamado YO-CRÍTICO, es el que se presenta de manera más fluctuante, sin exceder, en los textos de Baudelaire, el 15%. Pero demos paso al análisis de cada uno de estos grupos.

1.2.2.1. *Los micro-segmentos verbales de Yo-modal.*

En el primer grupo, el grupo A, hemos reunido los Je que hemos denominado Yo-modal. La palabra exige aclaración por la imprecisión de que pueda adolecer debido a los diferentes empleos a que se ha visto sometida. Como lo hemos explicado en nuestra introducción, no damos a "modalidad" el sentido que tradicionalmente le ha dado la gramática, bien para caracterizar el modo verbal, bien para caracterizar un tipo de frase, afirmativa, interrogativa o exclamativa. Entenderemos, aquí, por "modal" una información, explícita, localizada en un verbo conjugado en primera persona del singular, información aportada por el locutor para indicarnos cuál es su actitud respecto del enunciado engastado en esta misma forma verbal. Insistimos en "explícito", porque el análisis de todo enunciado en sus dos componentes, *modus* y *dictum*, es tradicional; Bally lo recoge y lo convierte en la base de su teoría de la enunciación. Sin embargo, si todos los lingüistas están de acuerdo en que toda proposición encierra un contenido y un punto de vista, el punto de vista del locutor, no todos convergen en los criterios que configuran tal modalidad. En efecto, un tono de voz, una mueca, un gesto pueden igualmente mostrar la actitud o el grado de adhesión del locutor respecto de su enunciado. Para nosotros, la marca será formal, localizada en el verbo en primera persona. Benveniste, en su definición, ve en la "auxiliación de modalidad" una estructura binomial del tipo "il peut partir", cuyo primer término es una forma verbal, conjugada, y cuyo segundo término, el infinitivo del verbo auxiliado (34). Si los verbos "poder" y "deber" son los verbos modalizantes por antonomasia, Benveniste hace extensiva su definición a otros tipos de verbos que puedan ocasionalmente serlo, dando así lugar a dos construcciones: con infinitivo o con una proposición subordinada, según sea o no idéntico el sujeto del verbo auxiliado y del verbo auxiliante, lo que nos muestra con los ejemplos: "il a voulu chanter" y "il a voulu que je chante". Lo que

aquí nos separa del lingüista, es que sólo hemos considerado los verbos modales en primera persona y, por lo tanto, las modalidades que podemos, sin equívocos, atribuir a Baudelaire (35). Hemos seguido además, como ya lo hemos comentado en la introducción general, la clasificación de Bernard Pottier (36), para interpretar las directrices que tales verbos conllevan, de cara a descodificar la actitud del poeta frente a los enunciados en ellos engastados. Representan una información suplementaria para acceder al sentido total. Y si es cierto, como dice Bally, que la modalidad es "l'âme de la phrase" (37), la información que vamos a extraer debe llevarnos a un mayor conocimiento del autor. En ella se plasma la disposición pensante de Baudelaire. Es como si el Yo-modal lo presentara meditando, pues en estos micro-segmentos se capta al autor en su actividad intelectual, matizando siempre cuál es su actitud frente a los enunciados asertivos que introduce. De hecho, son informaciones que pudo haber disimulado. Si leemos los siguientes ejemplos procurando obviar el sujeto y el verbo modal, observaremos que el contenido de la proposición que depende de él permanece válido, incluso aparenta más objetividad.

Je crois que Mme CALAMATTA est aussi du parti des ennemis du soleil. (p.461).

J'ai toujours eu l'idée que M.L. BOULANGER eût fait un excellent graveur. (p.467).

J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile. (p.660).

Podríamos, en todas y cada una de estas frases, borrar la modalidad, los enunciados se presentarían como una verdad objetiva, como La Verdad. Explicitarla es, al contrario, evidenciar la participación del enunciador en la aserción y alejarse de formulaciones aparentemente objetivas. Si volvemos a leer estos mismos ejemplos deteniéndonos con énfasis en el verbo modal, lo que aparece es Baudelaire. Los micro-segmentos que nos proponemos detallar pueden adoptar básicamente tres formas canónicas que vamos a re-escribir de la siguiente manera :

JE x
 JE x p
 JE x QUE p

donde "p" es la proposición engastada, una proposición de infinitivo en el primer caso y subordinada en el segundo y donde "x" es, en los tres casos, el verbo modal en primera persona. La primera forma, por su parte, pretende mostrar gráficamente el tipo de proposiciones independientes, a veces incisivas que pertenecen también a la modalidad.

Las construcciones con infinitivo son prácticamente insignificantes en el conjunto de fichas de Yo-modal, si nos limitamos a las modalidades epistémica (saber), deóntica (deber) y ontológica (poder), modalidades identificadas por los lógicos (38), pero si ampliamos el abanico a todos los auxiliares modales, siguiendo a Bernard Pottier y considerando verbos ocasionalmente modales - y así lo hemos hecho - el grupo adquiere una importancia nada desdeñable. Daremos como testimonio algunos ejemplos de entre los más representativos de la modalidad:

Je saurais garder les justes mesures. (p.443).

Je ne veux point m' embarquer aventureusement sur une mer théologique. (p.527).

Je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent. (p.668).

Dentro de estas construcciones con infinitivo recalcaremos el abundante empleo del verbo "vouloir", clasificado por Pottier como "visión prospectiva" en su modalidad "impulsión":

Avant de passer à l'examen de l'homme qui est jusqu'à présent le plus digne représentant du romantisme, je veux écrire sur la couleur une série de réflexions qui ne seront pas inutiles pour l'intelligence complète de ce petit livre.

No es inútil observar que esta modalidad prevalece en *De l'essence du rire*. Es, además, la que introduce el texto, marcando así claramente la voluntad del autor. Las dos primeras frases contabilizan tres verbos de esta misma modalidad:

Je ne veux pas écrire un traité de la caricature; je veux simplement faire part au lecteur de quelques réflexions qui me sont venues souvent au sujet de ce genre singulier. Ces réflexions étaient devenues pour moi une espèce d'obsession; j'ai voulu me soulager. (p.525).

Un empleo del verbo "querer" pierde toda su fuerza volitiva. Es aquél que viene acompañado por un verbo que denota un comportamiento verbal, cuyo archilexema sería "decir" (39):

Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature. (p.535).

Vous avez déjà deviné que je veux parler du tableau de M. Tabar. (p.644).

Estos casos podrían considerarse como una de nuestras dificultades. El lector habrá observado, en los dos ejemplos presentados, cómo semánticamente dichos verbos pertenecen al grupo de los metadiscursivos, pues la modalidad, diluida en lo que viene a ser una locución hecha, muestra con más nitidez el verbo en infinitivo que remite a algún punto del texto.

Las construcciones completivas del tipo *JE x QUE p* están infinitamente más representadas. La variable - x - puede tener tantos valores como insinuaciones modales con forma verbal permita la lengua. Sin embargo, existe en la obra de Baudelaire una forma más apreciada que las demás, una forma que recibe su beneplácito y lo inunda todo; se trata de "Je crois que", que Pottier considera como perteneciente a la "visión constatativa":

Je crois que ce qui a induit en erreur le public et les journalistes à l'endroit de M. Catlin, c'est qu'il ne fait pas de peinture crâne. (p.446).

Je crois que toutes ces choses sont pleines de sérieux. (p.533).

Je crois, mon cher, que nous pouvons nous arrêter ici. (p.680).

Dentro de esta visión constatativa, Pottier diferencia tres modalidades: la sensación, la declaración y la apreciación. Los ejemplos presentados pertenecen de plano a la primera categoría, la sensación, que el lingüista divide en dos: sensación reservada y sensación afirmativa. En los Salones de Baudelaire, los verbos modales en primera persona son preferentemente representativos de la sensación reservada. La sensación afirmativa ofrece, como es natural, algunos ejemplos; son verbos como "saber", "constatar", pero predomina la modalidad negativa, entendida en su sentido tradicional. Negación aplicada a los dos tipos de verbos modales, sensación reservada y sensación afirmativa, para dar lugar a la construcción de frases en las que no predomina la imposición; son sólo la manifestación de su disconformidad, asimilándose por lo tanto a la sensación reservada:

Je ne trouve pas que ce soit un défaut de chiffonner une chemise ou une cravate et de tourmenter agréablement les revers d'un habit. (p.677).

Je ne crois pas cependant que l'artiste ait voulu esquiver, comme on dit, la difficulté. (p.678).

El verbo "savoir" perteneciente a la sensación afirmativa ocupa el segundo lugar, aunque muy por debajo del verbo "croire". Su empleo tiene una peculiaridad, la de dar pie en la misma frase a la formulación de una proposición de tipo adversativo introducida por la conjunción "mais", constituyendo una variante que podemos esquematizar de la manera siguiente: "JE sais QUE p MAIS q", donde la proposición adversativa aporta un matiz, un enfoque nuevo sin oponerse realmente a la completiva. La información añadida reside pues en - q -, acentuando la relatividad

de la primitiva información. Esta modalidad de la sensación afirmativa queda por lo tanto, aquí también, diluida:

Nous savons que nous serons compris d'un petit nombre, mais cela nous suffit. (p.357).

Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie (...); mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas. (p.660).

También destacan los sintagmas verbales de primera persona con el lexema "avouer" o uno de sus sinónimos; dichas fichas pertenecen sobre todo al texto de 1859:

J'avouerai que je n'avais encore vu aucune production signée de son nom. (p.629).

J'avoue que la plupart des gens qui s'y connaissent ou prétendent s'y connaître auraient pu, sans déshonneur, ne pas deviner le génie latent qui habitait dans ces ténébreuses ébauches. (p.688).

Los demás casos no son sino infinitas variaciones de las que la obra en su totalidad nos aporta uno, dos o como mucho tres ejemplos, privándolos así de significado por falta de reiteración:

Je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. (p.495).

Je suis sûr que (...) la sympathie sera tôt ou tard si vive, si pénétrante, qu'elle créera en lui un monde nouveau d'idées. (p.576).

Je trouve que M. Chenavard est plus courageux et plus franc. (p.656).

Debemos recalcar que de las tres visiones imaginadas por Pottier, el tercer grupo, el de la "visión factitiva" es, en los Salones baudelairianos, casi inexistente.

Por último, mencionaremos algunos empleos de verbos modales en proposiciones incisivas, verbos como "je crois", "je pense", "je présume", colocados entre comas dentro de otra proposición. Otorgan a las frases en que están inmersos un matiz de discurso directo y hablado. Aportan como una connotación de duda, de incertidumbre:

Le préjugé Vidal a commencé, je crois, il y a trois ou quatre ans. (p.462).

C'était, si je ne me trompe, le portrait d'une femme onduleuse. (p.647).

Mais personne, je crois, ne les sent mieux que M. Lavieille. (p.664).

Esta connotación puede variar, pero en la gran mayoría de los ejemplos hallados es expresión de alguna retención. Actúan como freno, negando a las frases que los acogen el carácter setencioso y dogmático que pueda tener una formulación en tercera persona.

Observaremos, en conclusión, que dos ejes marcan la modalidad enunciada en primera persona: un sentido volitivo fuerte, que se atenúa por los verbos de la visión constativa, expresando en su gran mayoría una "sensación reservada". Los verbos antes reproducidos son de aprehensión intelectual y pueden fácilmente agruparse bajo tres archilexemas "croire", "savoir" y "vouloir". La función que desempeña el Je en tales micro-segmentos es, por lo tanto, esencialmente racional y objetiva, pudiendo adquirir alguna otra connotación según el contexto. Muestran la actitud y la disposición intelectual del enunciador respecto del contenido asertado, coloreando así de una cierta ética el discurso en él engastado.

1.2.2.2. Los micro-segmentos verbales de Yo-metadiscursivo.

El numeroso grupo de los Yo-metadiscursivo podría dividirse en dos subgrupos:

AUTO-REFERENCIALES y METALINGÜÍSTICOS.

Hemos atribuido al primer subgrupo el nombre de auto-referenciales, porque con ellos el texto hace referencia a sí mismo, se auto-describe. Son los Je a los que Baudelaire alude con más frecuencia, pues con su ayuda pone orden en el texto: lo inicia, lo concluye, enlaza una idea con otra, por citar algunas de las operaciones básicas. Pero veamos, en la práctica, algunos enunciados que corroboran lo que adelantamos.

Baudelaire puede, por ejemplo, sentir la necesidad de poner a su lector en antecedentes, anunciarle a grandes rasgos y a modo de introducción el tema sobre el que ha decidido reflexionar y sobre el que van a versar las páginas que aquél se dispone a emprender. Puede explicarnos de qué se va a tratar en el párrafo, en el capítulo o la unidad textual en su conjunto que nos disponemos a leer:

Je vais étudier rapidement les principaux maîtres de l'école française, et analyser les éléments de progrès ou les ferments de ruine qu'elle contient en elle. (p.583).

Puede acotar o delimitar mejor su tema, explicando cuáles son las ramificaciones que de él derivan, pero sobre las que no juzga oportuno detenerse. Serán enunciados en forma negativa o con un lexema verbal en cuya definición sémica encontraremos algún rasgo de carácter negativo:

On trouvera naturel que je néglige les professions où un exercice exclusif et violent déforme les muscles... (p.707).

Puede hacer mención a la extensión del tema sobre el que quiere hablarnos, al orden que piensa darle, a la organización interna del párrafo, el capítulo o la unidad de referencia. Puede aludir al grado de profundización que le merece el estudio:

... je n' ai fait qu'effleurer au commencement de cette étude... (p.714).

Baudelaire puede recordar un elemento o algún argumento que ya ha sido motivo de una previa explicación o comentario, dando un salto atrás en el texto. Hacer entonces notar, a veces en tono no exento de lasitud, que tal indicación ya ha sido formulada, que sólo se trata de una repetición:

Les gravures à plusieurs teintes du XVIIIe. siècle ont obtenu de nouveau les faveurs de la mode, comme je le disais tout à l'heure. (p.686).

J'ai plus d'une fois déjà expliqué ces choses. (p.686).

Puede querer introducir una cita, una observación, un ejemplo o llamar la atención sobre un dato preciso :

À propos des Adieux de Roméo et Juliette, j'ai une remarque à faire. (p.593).

Indicar algo que se hará más adelante :

Et je vous le prouverai tout à l'heure. (p.610).

Este apartado podría ampliarse infinitamente, tanto por los ejemplos en nuestro poder, como por los puntos o conceptos alrededor de los cuales podemos reagruparlos, pero no vemos el interés de convertirlo en un mero catálogo. Podemos imaginar sin dificultad las distintas operaciones que derivan de la organización de un texto. Toda una familia de lexemas verbales se repiten con prioridad. Son verbos que remiten a una actividad verbal tales como "decir", "hablar", "explicar", "repetir"... Otros verbos parecen más propio de un discurso escrito, tales como "concluir" "demostrar", "citar", "hacer notar". No debemos olvidar

algunos empleos que no tienen, propiamente, un sentido metafórico al ser de uso común, pero que sólo, ocasionalmente, pueden servir para ese tipo de operaciones, como es el caso del micro-segmento verbal enunciado en primera persona en el siguiente ejemplo:

En vérité, ce n'est pas plus pour complaire au lecteur que pour le scandaliser que j'ai étalé devant ses yeux de pareilles images. (p.721).

El segundo subgrupo lo componen los metalingüísticos, segmentos verbales en los que Baudelaire detiene su atención sobre algún término que acaba de emplear. Tienen, como los anteriores, un aspecto de auto-referencia, pero lo que enfocan no es la unidad textual, sino un elemento más pequeño e inmediato a la enunciación: una palabra, un término utilizado, la oportunidad de emplear uno mejor que otro, la precisión o el matiz que conviene darle... Llevan implícita una reflexión sobre el lenguaje. Son como un interrogante que surge en el curso del decir. Giran, pues, en torno a la terminología, las definiciones y, en general, las explicaciones que aporta Baudelaire. Así, por ejemplo, cuando el crítico quiere acotar el sentido de una palabra:

Quand je dis hiérarchie, je ne veux pas affirmer la suprématie de telle nation sur telle autre... (p.575).

C'est le rêve ! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit... (p.636-37).

Para insistir y marcar su preferencia por algún término que pueda sorprender al lector, pero que el crítico emplea con plena conciencia:

Je dis la contradiction, et non pas le contraire... (p.456).

Je mets pestiférés au lieu de massacre... (p.429).

Son, en general, puntualizaciones que hace el crítico para guiar al lector en su interpretación. Tras el empleo de un término metafórico, propio de los talleres de pintura, pero que no era de uso común, Baudelaire se limitará, por ejemplo, a escribir entre paréntesis "je parle peinture" (p.613)

Podemos reunir en este grupo la misión clasificadora, archivadora, la que consiste en poner etiquetas a las cosas para identificarlas mejor:

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. (p.535).

Un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes... (p.666).

Es de recalcar el hecho de que estos enunciados descriptivos del texto presentan una característica peculiar. Vienen, en su gran mayoría, acompañados de anafóricos que no deben confundirse con deícticos espaciales y temporales. Los anafóricos que remiten al espacio suelen ser adverbios o locuciones adverbiales como "au début de", en el siguiente ejemplo:

(...) dans l'époque de noble renaissance dont j'ai parlé au début de ce travail... (p.645).

Los anafóricos que transmiten una idea de tiempo pueden igualmente presentarse bajo la forma de adverbio o locución adverbial - por ejemplo "déjà" en este ejemplo: "dans certaines caricatures dont j'ai déjà parlé" (p.542) - o bien como elemento integrado en la masa verbal bajo la forma de una desinencia, como en el siguiente segmento "je le comparais tout à l'heure" (p.655). En los dos ejemplos anteriores, las informaciones adverbiales "tout à l'heure", "déjà" y los empleos de tiempos pasados, imperfecto y pretérito perfecto, remiten todos, en última instancia, a un momento anterior del texto. En otros lugares, encontraremos el empleo del futuro cuando el autor se refiera a un tiempo posterior del texto. Es, por lo tanto, un uso peculiar de los adverbios y locuciones adverbiales, propio de esos Yo-metadiscursivo, y, probablemente, propio, como veremos ahora, del discurso científico, adverbios de lugar y tiempo que remiten, finalmente, a alguna parte del texto, perdiendo pues su facultad de mostrar el momento de la enunciación para convertirse en anafóricos del discurso mismo.

Por último, haremos observar también que esos yo pierden su fuerza individualizante (40). Poca subjetividad queda, en efecto, en micro-segmentos del tipo "les notions que je viens d'élucider" (p.627) o "je vais en donner la preuve par quelques échantillons" (p.538).

Conviene recalcar el hecho de que el discurso especulativo De l'Essence du rire no hace sino acentuar las conclusiones a las que llegamos, en la medida en que la presencia de los enunciados de Yo-metadiscursivo es tan importante como la de los Yo-modal. Veamos un ejemplo perteneciente a aquel texto, en el que subrayamos los anafóricos:

C'est dans ces mêmes oeuvres que je puiserai tout à l'heure les exemples les plus éclatants quand j'en viendrai à donner une série d'applications des principes ci-dessus énoncés. (p.536).

Los dos futuros y la información adverbial "tout à l'heure" remiten a un después en el texto, mientras el adverbio de lugar "ci-dessus" lleva al lector a los principios antes explicados respecto de este segmento enunciativo. El punto de referencia real no es, por lo tanto, el momento de la enunciación sino el micro-segmento metadiscursivo. Las informaciones pierden su valor temporal y espacial respecto del momento de la enunciación, para funcionar sólo como anafóricos o indicadores del espacio textual.

En conclusión, observaremos que este grupo de Yo-metadiscursivo, casi tan importante en número como el de los enunciados modales, aporta, sin embargo, una información netamente diferenciada. El deíctico de persona Je pierde aquí sus contornos. El valor que le es consubstancial, el de mostrar a la persona, se diluye en favor de la información sobre el propio texto. No nos muestra ya a su autor, cuya imagen se hace opaca, sólo indica y remite a algún lugar del texto. Funciona como una guía, como una consigna dirigida al lector para que pueda seguir los diferentes desarrollos textuales. Pone orden en el texto, lo clarifica, lo estructura. Ayuda al autor a recortar su discurso en fragmentos con

entidad propia, a organizarlo en macro-segmentos diferenciados, y facilita su aprehensión. Hace que las ideas no se amontonen en una masa informe; las distribuye y ayuda a precisar lo que pueda permanecer obscuro. Es como una clave de lectura que permite adentrarse en el texto con más facilidad. Lo podríamos asimilar a un director de orquesta, armonizando con su batuta el conjunto textual.

1.2.2.3. Los micro-segmentos verbales de Yo-descriptivo.

En tercer lugar hemos observado una presencia masiva de enunciados verbales con deíctico de persona Je y que hemos denominado Yo-descriptivo. Aquí la descripción sólo puede alcanzar a ese yo que es, a la vez, sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación: en nuestro caso serán, pues, descriptivos de Baudelaire. La característica de dichos enunciados es, como su nombre indica, que describen una realidad distinta de su enunciación. No son, como por ejemplo los performativos, constitutivos de una nueva realidad; no cumplen ningún acto, no instauran nada nuevo. Pertenecen a la categoría de enunciados constatativos, es decir, que representan o tratan de hechos que son ajenos a su enunciación, una realidad independiente y preexistente al hecho del decir. Recurriremos a un ejemplo sencillo. El Salon de 1859 termina así:

Ma seule consolation est d'avoir peut-être su plaire, dans l'étalage de ces lieux communs, à deux ou trois personnes qui me devinent quand je pense à elles, et au nombre desquelles je vous prie de vouloir bien vous compter. (p.682).

La frase nos propone dos micro-segmentos verbales introducidos por un Je que representa al crítico. El primero, "je pense à elles", es descriptivo del yo. Es un enunciado constatativo que podría someterse a una prueba de veracidad. Trata, además, de una realidad diferente al hecho de decir. El que Baudelaire piense en estas personas que aprecian el arte y la meditación sobre algunos de los temas propuestos en su texto, es un ejercicio que no tiene relación con la expresión; este pensar en las personas es independiente del hecho de contarlo. No ocurre lo mismo con el segundo micro-segmento verbal, "je vous prie de vouloir bien vous compter", en el que Baudelaire instaure una nueva realidad. Rogando a M***, el destinatario de la carta, y a través de él a su lector, que se considere como una de las dos o tres personas en las que el autor piensa cuando escribe, esto es, "al decirlo" (41), el poeta crea una nueva situación. Baudelaire no podría demandar de su destinatario que se considere como tal, perteneciente a su familia intelectual, sin recurrir a esta fórmula final. Todos los enunciados, objeto de nuestro estudio en este nuevo apartado, serán por lo tanto, al igual que el primero, enunciados de una realidad exterior al acto de la escritura, descriptivos del yo baudelaireano, enunciados que podríamos someter a la pregunta de verdadero o falso. Hemos organizado dichos micro-segmentos en función de tres líneas de actuación: el ser, el tener y el hacer. Responden a tres preguntas básicas que conciernen al yo: ¿quién es?, ¿qué tiene? y ¿qué hace?. Los tres ejes descriptivos deben acercarnos, indudablemente, a Baudelaire y a su quehacer crítico.

El ser y el tener son dos subgrupos muy poco surtidos. El autor es parco en explicaciones y más aún cuando se trata de autodefinirse. La gran mayoría de los ejemplos pertenecen a la tercera línea, la del hacer; sólo en ella, por mejor decir, en las fichas de que disponemos, Baudelaire se explicita con generosa abundancia. Pero veamos unos ejemplos que interesan al primer eje, al ser, es decir, muy específicamente al hombre, Baudelaire :

Certes, je ne suis pas partisan de l'introduction dans un art de moyens qui lui sont étrangers. (p.611). (42)

Je suis moins sévère que La Bruyère. (p.681).

Los dos ejemplos nos hablan de la faceta del ser que interesa a la crítica. Observaremos enseguida lo mismo con los enunciados del tener; la descripción suele limitarse a aquélla que denota una aclaración respecto del quehacer crítico, pero nada impide al autor desvelar alguna otra parcela de su ser, como en el siguiente ejemplo en el que Baudelaire alude a una característica de su ser, no ya propiamente en relación con su trabajo, sino con su existencia:

Je ne suis pas de ceux qui envient à une chanteuse ou à une danseuse, parvenue au sommet de son art, une fortune acquise par un labeur et un danger quotidiens. (p.612).

En lo que respecta a los micro-segmentos del ser, los ofrecidos son casi todo lo que tenemos: son escasos y poco substanciosos, pues la información que nos aportan es muy pobre, si tenemos en cuenta que abarcan toda la obra de crítica pictórica. Precisaremos además que las fichas son de 1859, es decir, del Salón que tiene el aspecto formal de una carta dirigida a un amigo, donde late una mayor libertad que en 1846 y donde abundan, por lo tanto, las manifestaciones deícticas de primera persona.

Algo similar ocurre con el subgrupo "tener". Son escasos y provienen en su mayoría de 1859. Tendríamos un ejemplo interesante en el primer texto del autor, el de 1845, en el que, no obstante, no hemos estudiado los diferentes micro-segmentos por su enunciación en primera persona de plural. Sin embargo, en el ejemplo que damos ahora, bajo un plural de cortesía Baudelaire habla con toda claridad de sí mismo:

Nous n'avons pas d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis. (p.351).

No lo queremos obviar, porque nuestra indigencia en micro-segmentos del tener es, al igual que para el eje anterior, excesiva. Daremos otros dos

ejemplos que nos muestran cómo el tener está relacionado con las herramientas intelectuales que le son necesarias para emprender su trabajo crítico:

Je n'ai ni le temps, ni la science suffisante peut-être, pour rechercher quelles sont les lois qui déplacent la vitalité artistique. (p. 582).

Je n'avais pas d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. (p.624).

Si por el número fuera, habríamos podido eludir hablar de estos dos subgrupos "ser" y "tener" que no reúnen una veintena de fichas, pero precisamente su ausencia es en sí elocuente. Dice del esfuerzo del autor por no mostrarse, por no ser espectáculo, por no desvelar, de manera diáfana, la intimidad de su ser. Decimos diáfana, porque el arte desvela necesariamente al ser; de hecho, Baudelaire lo define como "prostitución" en *Fusées* (43), pero la insinuación de su yo prefiere de caminos más recónditos.

El subgrupo de los "hacer" colmará nuestras expectativas. En él, se acumulan fichas de lo más variado. Aparece, "a priori", como el cajón de sastre en el que tiene cabida casi todo. En efecto, el hacer no se deja fácilmente acotar y adopta, en ocasiones, las posturas más extravagantes, fruto de la ensoñación del ser. Los límites, en los Salones, los impone el crítico y podrán tener eco en la escritura cuántas "actuaciones" del yo Baudelaire juzgue oportuno para llevar a cabo su labor crítica. Ellos le ayudarán a explicar cómo llevar a cabo su ejercicio :

Je m'appliquerai donc, dans la glorieuse analyse de cette belle Exposition, si variée dans ses éléments, si inquiétante par sa variété, si déroutante pour la pédagogie, à me dégager de toute espèce de pédanterie. (p.579).

Le permitirán definir su método y los criterios que lo sustentan, como en esta afirmación que resume bien su labor y la necesidad de

llegar a la comprensión última de la obra, es decir, al hombre, al artista que se esconde más allá de las formas y los colores pictóricos:

Je m'attache surtout à l'esprit de cette peinture. (p.438).

Decir que la labor crítica se encarga de acotar el campo semántico de este subgrupo, es querer atenerse a las fichas más representativas, porque siempre hay algún ejemplo que se resiste a dejarse clasificar. En el siguiente caso, el hacer es llamativo porque excede totalmente las competencias de un crítico y aún más las de un "dandy":

En face de moi, je vois l'Âme de la Bourgeoisie, et croyez bien que si je ne craignais pas de maculer à jamais la tenture de ma cellule, je lui jetterais volontiers, et avec une vigueur qu'elle ne soupçonne pas, mon écritoire à la face. (p.654).

Los excesos no son demasiado frecuentes, pero destacan en la escritura de Baudelaire, precisamente, por su carácter aislado y por romper esa isotopía formal tan cuidada. Son explosiones afectivas que nos sorprenden en el ensueño que produce su prosa, porque nada en ese estilo que se esmera en limar toda aspereza subjetiva, nos avisa o advierte del momento de su producción. Encontraremos alguna otra manifestación de este tipo, cuando analicemos los Yo-crítico y nos detendremos entonces en ellas. De momento, centrémonos en lo que es más recurrente en el campo del hacer, y en él no prevalece la afectividad. De los tres verbos del ejemplo anteriormente citado, ninguno es subjetivo en sí mismo, por ser portador de ese rasgo en su definición sémica. La afectividad resulta del gesto imaginado y descrito, del objeto que se tira y del blanco elegido, es decir de unos semas contextuales. Todos los enunciados de este grupo son subjetivos en la medida en que describen una actuación del ser, pero no son ni evaluativos ni afectivos. En este subgrupo del hacer, encontraremos los micro-segmentos verbales de tipo más objetivo que los evaluativos, como por ejemplo los lexemas VER u OIR. Son dos actividades del ser profusamente representadas, con un claro predominio de los "ver", verbos acorde con la actividad crítica :

J'ai vu dernièrement, chez Durand-Ruel, des canards de M. Rousseau... (p.486).

J'ai entendu une belle dame, une dame du beau monde... (p.617).

J'ai vu récemment, chez M. Boudin (...) plusieurs centaines d'études au pastel... (p.665).

En determinados casos, el verbo VER se carga de una connotación de exégesis. No es ya el sentido propio de su empleo usual, sino un sinónimo de "encontrar", "notar", "percibir" o "extraer". Sirve entonces para poner de relieve una característica o una faceta de la obra, y asimilamos su función a la de otros micro-segmentos del hacer que llevan verbos como "remarquer", "trouver" :

Je remarque, en outre, dans le buste de M. Lenglet un autre signe particulier aux figures antiques. (p.489).

Dans ce culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. (p.660).

"Recordar" cumple también en estos textos una función encomendada al yo. Independientemente de que sea un rasgo que caracteriza a Baudelaire, lo cierto es que se enmarca muy bien en el ejercicio crítico en el que está inmerso, al igual que "ver". Estos micro-segmentos permiten al autor enriquecer su labor crítica con infinitas comparaciones que le asaltan frente a los cuadros. Es propio de la obra de arte permitir la emergencia de algún recuerdo albergado en el alma, recuerdo que puede ser artístico, en función de la cultura del crítico; reminiscencias y comparaciones con la obra contemplada que algunos investigadores han estudiado por lo que atañe a los textos sobre el arte de Baudelaire :

Nous avons souvenance d'avoir vu dans une église de Paris - Saint Gervais ou Saint-Eustache - une composition signée Mouchy, qui représente des moines. (p.370).

Je me rappelle pourtant une lithographie qui exprime, - sans trop de délicatesse malheureusement, - une des grandes vérités de l'amour libertin. (p.444).

Un dato significativo de este subgrupo sería la variedad de tiempos verbales que podemos encontrar. Siendo la crítica de arte un discurso centrado en el presente del indicativo, es inevitable observar esta intrusión temporal en los segmentos de Yo-descriptivo. Salvo escasas excepciones, podemos decir que dichos tiempos remiten al pasado. Los más frecuente serán, por lo tanto, el imperfecto, el pluscuamperfecto y el pretérito perfecto :

Avant l'ouverture du Salon, j'avais entendu beaucoup jaser de cette ève prodigieuse, et, quand j'ai pu la voir, j'étais si prévenu contre elle, que j'ai trouvé tout d'abord qu'on en avait beaucoup trop ri. (p.646).

Contrariamente a las informaciones temporales de los enunciados metadiscursivos, que remiten todas a algún lugar del texto, los deícticos temporales de los Yo-descriptivo tienen por referencia el momento de la enunciación. La frase anterior adquiere pleno sentido con el conocimiento de que está inmersa en el Salon de 1859. Baudelaire recuerda, por tanto, los días anteriores a la apertura oficial de la exposición, es decir, anteriores al quince de abril de 1859. Debemos decir que la presencia de estos micro-segmentos, con una información temporal que no sea la del presente, suele disminuir considerablemente en el ensayo *De l'essence du rire*, sin desaparecer, no obstante, y presentando las mismas características.

Je garderai longtemps le souvenir de la première pantomime anglaise que j'aie vu jouer. (p.538).

Tenemos en este ejemplo dos micro-segmentos descriptivos del yo que remiten, respectivamente, al pasado y al futuro con respecto al momento de la enunciación. La frase además sirve de bisagra entre un macro-segmento especulativo y otro crítico. Lo resaltamos, porque ésta es una función propia de los enunciados descriptivos del yo. Al igual que los metadiscursivos, pueden permitir el paso de un tipo de segmento a otro. Retornando a la información temporal que pueden transmitir, diremos que no hay en esto incompatibilidad con su presencia en macro-segmento de

tipo especulativo. Tomaremos, como ejemplo, un párrafo que extraemos de *Exposition Universelle* (1855). En él, Baudelaire se aplica a demostrar por qué evita encerrarse en cualquier sistema estético, herramienta confortante que procura una confianza - no exenta de soberbia - al inducir la creencia de que sus leyes finitas pueden explicar todo tipo de belleza. Un sistema es, en cierto modo, poner una cerca, un cerramiento a los productos artísticos frutos de la imaginación. Baudelaire llega a estas conclusiones, en unas páginas consideradas como uno de los momentos estéticos más importantes en su pensamiento, al contemplar, en dicha exposición, obras orientales extrañas a la sensibilidad occidental, obras que requieren, para ser apreciadas, el despojarse de cualquier tipo de dogma o prejuicio (44). El ejemplo es interesante, porque concentra los enunciados descriptivos del yo en tiempo pasado :

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système (...). Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine (...) J'avais beau déplacer ou étendre le criterium, il était toujours en retard sur l'homme universel (...) j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. (p.577).

Indudablemente, el segmento especulativo se hace descriptivo, incluso narrativo, pero no deja de ser la representación del pensamiento estético-filosófico del autor, mostrado en su progresión. La evolución del pensamiento no se realiza en el momento de la escritura, remite a un tiempo pasado con respecto al momento de la enunciación. Esos Yo-descriptivo contemplan, pues, al ser con todo su bagaje existencial y sus proyectos futuros. Quiere esto decir que tienen la facultad de retratar una dimensión del crítico anterior o posterior al ejercicio de la escritura. La visión prospectiva, lo hemos resaltado, es prácticamente insignificante. No es el caso del pasado del autor, que emerge con una cierta facilidad, incluso en lo que es la expresión de sus ideas, su pensamiento.

Hemos hablado del momento de la enunciación, pero esto plantea problemas cuando se trata de un texto escrito que tiene una cierta extensión material, una cierta amplitud. El problema no se presentaría, por ejemplo, para una columna periodística que el lector toma como una unidad. Aunque el autor hubiese necesitado varios días para escribirla, en la recepción del mensaje, el objeto parece adquirir una connotación de espontaneidad o inmediatez. No es el caso de un texto largo. El *Salon* de 1859, por ejemplo, Baudelaire no ha podido escribirlo en una tarde. En estos casos ¿cuál es el momento de la enunciación? ¿cuál es el punto de referencia para interpretar las informaciones temporales que no son ese presente, que podría considerarse como genérico o atemporal? La interpretación de los deícticos temporales del pasado se hace entonces: ¿a partir de la fecha de publicación? ¿a partir de la primera línea de la escritura, considerando todo el texto como un producto generado en un sólo momento? o ¿a partir de un determinado momento de la lectura? ¿Cómo interpretar las informaciones puntuales explícitas en el texto, como la que damos a continuación como ejemplo? Aparece situada en la parte central de un texto que tiene una extensión aproximada de unas ochenta páginas:

Hier soir, après vous avoir envoyé les dernières pages de ma lettre, où j'avais écrit, mais non sans une certaine timidité : Comme l'imagination a créé le monde, elle le gouverne, je feuilletais *La Face nocturne de la Nature* et je tombai sur ces lignes, que je cite uniquement parce qu'elles sont la paraphrase justificative de la ligne qui m'inquiétait. (p.623).

No hemos encontrado respuesta a tales interrogantes en los libros que tratan de la enunciación. Nos conformaremos con apuntar su existencia. Sirven, una vez más, para poner de relieve el enorme trabajo que queda aún por hacer en este campo por parte de los lingüistas.

Si volvemos a leer el ejemplo anterior, observaremos que, salvo el último micro-segmento de yo "je cite", todos pertenecen a la categoría de los descriptivos y todos encierran esa información temporal

característica de la narración. El pasado no es descrito a partir del pretérito perfecto, como sería lo usual en una situación de discurso en lengua francesa, sino a partir del indefinido, propio del relato y la narración. En efecto, un grupúsculo de micro-segmentos descriptivos llama la atención, porque desentona en el conjunto de los micro-segmentos estudiados hasta ahora, mayoritariamente centrados en el presente del indicativo característico de los ensayos sobre el arte. Añadiremos que no son representativos de la obra en general y que los ejemplos más convincentes se encuentran en el Salon de 1859, texto que se enmarca en el molde del género epistolar y del que extraemos un último ejemplo :

Je disais que j'avais entendu, il y a longtemps déjà, un homme vraiment savant et profond dans son art exprimer sur ce sujet les idées les plus vastes et cependant les plus simples. Quand je le vis pour la première fois, je n'avais pas d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. (p.624).

Estos micro-segmentos surgen esporádicamente en la escritura, para evocar un recuerdo - en el ejemplo antes presentado Baudelaire evoca su primer encuentro con Eugène Delacroix (45) - o una anécdota, y adoptan casi siempre en la obra de Baudelaire la forma de una breve digresión, de un comentario al margen del trabajo crítico, aunque dicho comentario siempre repercute en su quehacer. Diremos, a modo de conclusión, que estos enunciados descriptivos del yo son, de los cuatro ejes identificados, los más polifacéticos. Pueden adoptar formas temporales variadas y llegar a presentarse como simples formas narrativas.

1.2.2.4. Los micro-segmentos verbales de Yo-crítico.

En proporción muy inferior a los demás se sitúan los Yo-crítico. Los hemos llamados así, porque un rasgo *sémico* del verbo de dichos micro-segmentos conlleva una evaluación o una apreciación de las obras. Resultaron presentar, en una abrumadora mayoría, un rasgo más afectivo que propiamente apreciativo, hasta el punto de que surgió la duda de denominarles "yo-afectivo", pero la opción final fue para esta denominación de "crítico", porque el interés estaba en aislar aquellos segmentos verbales de primera persona que vehiculasen la impresión que siente el yo frente al cuadro, y no sólo en localizar los rasgos afectivos del discurso. El hecho de que esos Je fueran mayoritariamente afectivos constituía una observación posterior.

Encontraremos, pues, en este apartado intromisiones afectivas del Je, lo que no quiere decir que vayamos a estudiar toda la subjetividad verbal, ni que pretendamos agotar aquí todas las manifestaciones afectivas. Escapa a este estudio toda la subjetividad que se expresa en el verbo en tercera persona, así como la que se refleja en un lugar que no sea el de los *lexemas* verbales. Se entiende que toda la crítica de las obras no pase por los Yo-crítico; sólo representan el 15% de todos los Je, lo que sería una considerable desproporción entre la meta del discurso - ya que son discursos críticos sobre el arte - y el logro final.

Antes de iniciar nuestro estudio, pondremos también de relieve un problema que nos ha planteado el análisis de estos Je. Consideremos el siguiente ejemplo:

J'ai été ravi par cette Petite Danse macabre... (p.652).

El semema verbal comporta, sin lugar a dudas, un rasgo distintivo de afectividad. El micro-segmento nos dice que el cuadro es hermoso y que el crítico ha sentido placer al contemplarlo. Sin embargo, el tiempo pasado empleado en su enunciación modifica sensiblemente el sentido último. Es como si el placer o el entusiasmo inicial no hubiera durado, como si ya no existiera en el momento de la escritura, o se hubiese debilitado. Podemos interpretar el sentimiento producido como algo efímero. De hecho, el cuadro no produce ensoñación. El segmento verbal, en su enunciación, tiene tendencia a deslizarse hacia los Yo-descriptivo. Lo mismo ocurre con verbos cuyo semema encierra un rasgo evaluativo:

M. Tassaert, dont j' ai eu le tort grave de ne pas assez parler l'an passé... (p.445).

Hemos optado finalmente por considerar estos micro-segmentos dentro del grupo que nos ocupa, en parte también porque su incidencia es muy relativa. Lo normal de estos discursos, lo sabemos, es el presente de indicativo. Pero una vez más nos muestran la dificultad de este análisis y la necesidad de que la subjetividad en el lenguaje dé lugar a un estudio específico y exhaustivo.

Dentro de los enunciados cuyo semema verbal encierra un rasgo distintivo evaluativo, rasgo que se mueve en el eje axiológico del bien y del mal, encontraremos variedad de lexemas:

Je ne désapprouve pas les spécialités. (p.483).

Je sais le plus grand gré à M. Chifflart... (p.649).

J'ai cependant deux reproches à faire à M. Liès. (p.651).

No obstante, siempre existe alguno dominante. En el caso de los lexemas de carácter positivo, será el verbo "préférer". Baudelaire siempre prefiere exaltar lo que es hermoso. En efecto, sus escritos sobre arte suelen ser laudatorios y de tono general más positivo que negativo. Su mirada se posa y se detiene sobre los objetos que le agradan, pasando por alto lo que le parece insignificante. Le gusta indicar sus

preferencias, de ahí que sea uno de los verbos subjetivos a los que acude con más frecuencia:

A l'Apollon du Belvédère et au Gladiateur je préfère l'Antinous. (p.455).

Dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les choses **grandes** à toutes les autres. (p.646).

En el caso de los micro-segmentos de sesgo negativo, será el verbo 'reprochar' el que Baudelaire emplee, a menudo en futuro de indicativo, información temporal que no tiene, a nuestro entender, otro cometido que el de la atenuación:

Je reprocherai cependant à M. Tassaert... (p.445).

Je reprocherai à M. Fenguilly... (p.451).

A veces, un silencio velado puede ser la opción deliberadamente elegida y asumida como una concesión al decoro :

Quant à la Jeanne d' Arc qui se dénonce par une pédanterie outrée de moyens, je n' ose en parler. (p.589).

Es una postura acorde con sus declaraciones; no hay texto crítico donde no exprese lo aburrido y lo inútil que le resulta tener que hacer recensiones sobre defectos, comentarios sobre manchas microscópicas (p.441) o detenerse para perder el tiempo en explicar una obra abortada. Es una posición crítica e incluso vital en los principios de su carrera. Prefiere decididamente mirar lo que le agrada. Baudelaire no pertenece a esos críticos que se engrandecen analizando lo que no es hermoso como pueda ser el caso de un Diderot que logra dar vida y dinamismo al texto por su simpatía, sea cual sea el tema tratado. Baudelaire no derrocha ingenio, ni agudezas frente a las debilidades; y cuando lo quiere hacer, un tono de dureza empaña siempre su discurso. Evita comentar lo que le parece anodino, como si la contemplación de lo estéril le impidiera ser creativo. De hecho, describe la inspiración en estrecha relación con la "congestión" (p.690), lo que lleva implícito una concentración hasta

límites insoportables, antes de la inevitable descarga, estado de tensión que requiere concentrar sus esfuerzos, que el crítico reserva para lo bello. "Rien n'est plus doux que d'admirer, - nos dice Baudelaire - rien n'est plus désagréable que de critiquer" (p.672), lo que tenía que reflejarse en los lexemas verbales elegidos, siendo, pues, más numerosos los que tienen un rasgo positivo. Eso no quita para que, cuando una obra le desagrada, lo manifieste. Y el crítico sabe hacerlo sin disimulo, dando lugar a algunas explosiones verbales de las que hablábamos en el apartado anterior. El pintor que puede enorgullecerse de haberle obligado a romper amarras y dar al traste con toda la contención, la medida y la delicada belleza de su escritura es Horace Vernet: dos páginas del Salon de 1846 son la declaración de odio más virulenta y la escritura más inaudita de Baudelaire:

Je sais bien que cet homme est un Français, et qu'un Français en France est une chose sainte et sacrée, - et même à l'étranger, à ce qu'on dit; mais c'est pour cela même que je le hais. (p.469). (46).

Ese verbo odiar, repetido media docena de veces en el artículo consagrado a Vernet, es un grito impresionante y desgarrador que supone una fuerte ruptura isotópica en una escritura en la que se lee el esfuerzo por borrar las marcas deícticas de la subjetividad. La afectividad es escasa en los Salones, pero cuando emerge, lo hace como si fuera un volcán, mostrando al ser más subjetivo y "pulsional". Son interferencias llamadas "diafásicas" (47). Sartre quiso ver en este tipo de explosiones algo así como un fuego de artificio o una rabieta de niño, en cualquier caso, siempre, manifestaciones propias de un hombre pronto a crisparse, pero incapaz de llegar al final de sus decisiones. Baudelaire, por su parte, justifica su explosión diciendo que habla en nombre de toda la sociedad y que la crispación que le procura el pintor no es sino la de toda una generación:

Cependant il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait quand à chaque phrase le je couvre un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, - nous, toute une générations nouvelle, ennemie de la guerre et des sottises nationales... (p.471).

La disculpa es floja, hay que reconocerlo, para un hombre que siente horror por todo lo que significa énfasis, para un hombre acostumbrado, como confiesa reiteradamente a su madre, a reprimir en su escritura la intensidad del sentimiento (48). Creemos, por lo tanto, que ese odio debe tener explicación, lo que haremos en el estudio poético al que remitimos al lector. No obstante, ésta no es la única manifestación que desentona en los Salones. En 1846, Baudelaire pregunta a su lector si ha sentido alegría, al igual que él, viendo a un guardia pegar a un republicano (49):

Et comme moi, vous avez dit dans votre coeur: "Crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon coeur; car en ce crossement suprême, je t'adore, et te juge semblable à Jupiter, le grand justicier". (p.490).

A pesar de ser casos excepcionales en la obra de Baudelaire, no dejan de ser manifestaciones de pasión. El ser más subjetivo y "pulsional" reivindica aquí sus plenos derechos y borra de un plumazo el esfuerzo de objetividad y distanciamiento que le caracteriza en el resto del texto. Sin embargo, no pueden tomarse como rabieta espontáneas, incontrolables, como aquéllas que nos sorprenden en la existencia. Están en la escritura, leídas una y otra vez por Baudelaire, pensadas, meditadas friamente. No pudo pasarle inadvertido el carácter excesivo de sus formulaciones. Si opta por dejarlas, es porque no las encuentra extrañas, le reflejan y son acordes con su naturaleza profunda. No las anula después de producirlas, porque le describen tal como es, además de expresar muy bien su aversión por este tipo de arte. No olvidemos, por otra parte, que lo grande, lo excesivo, reviste para él un atractivo especial. Esta falla, esta depresión en la escritura le aparecería como un relieve benéfico:

En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse. J'aime ces excès de santé, ces débordements de volonté... (p.807).

Baudelaire fue un ser apasionado que supo desde siempre controlar su temperamento. La poesía, el dandismo y la clara conciencia de que los

sentimientos son una vulgaridad, una disonancia que hiere, le ayudarían a canalizar esa pasión, "ivresse du cœur" (50), sobre todo en sus manifestaciones negativas porque "ce que la bouche s'accoutume à dire, le cœur s'accoutume à le croire" (51). Recordaremos, no obstante, que en algunos lugares del texto esa pasión negativa, si podemos llamarla así, irrumpe y, cuando lo hace, Baudelaire la deja expresarse de manera hiperbólica.

El placer estético puede llegar a ser físico, palpable (p.646), pero no es lo habitual. Las más de las veces engendra la "rêverie"; el cuadro más hermoso es aquél capaz de transportar el alma, en ese ensueño, hacia tierras lejanas, tierras que, para Baudelaire, deben estar bañadas por la melancolía. Todo lo que conmueve su ser más profundo está impregnado de esa melancolía, como tendremos ocasión de comprobar en la segunda parte de este trabajo, de forma que cuando su alma no alcanza a hacer ese viaje, el crítico se lamenta con la ayuda del verbo "regretter":

Je regrette encore, et j'obéis peut-être à mon insu aux accoutumances de ma jeunesse, le paysage romantique, et même le paysage romanesque qui existait déjà au XVIIIe. (p.667).

Je regrette ces grands lacs qui représentent l'immobilité dans le désespoir, les immenses montagnes, escaliers de la planète vers le ciel. (p.667).

Este sentimiento está presente en la obra desde 1845 en que encontramos ya cinco ejemplos, uno de ellos - lo estudiamos en el capítulo anterior - propiciaba la emergencia del Je en un texto dominado por el Nous. A partir de 1859, lo que Baudelaire echa de menos es la imaginación y lo romántico, lo que se identifica con su pensamiento. Aunque no siempre lo exprese con el verbo "regretter", la nostalgia está latente en algunos sememas verbales que van adquiriendo ese sema virtual en su contexto. Así por ejemplo, cuando habla de "regrets que j'éprouve de voir..." (p.664). Son como deseos no saciados, porque las obras no se revelan aptas para aliviar este anhelo romántico de 1859, doloroso y

acuciante recuerdo en el que "désirs et regrets" fusionados generan en la escritura un tono melancólico muy peculiar.

Sería deformar la realidad dejar creer que todas las manifestaciones verbales afectivas están impregnadas de melancolía. Algunos micro-segmentos expresan la felicidad del crítico. Así por ejemplo, cuando Baudelaire se dispone a escribir las líneas que conciernen a Delacroix, elige, nos dice, su mejor pluma "tant je me sens aise d'aborder mon sujet le plus cher et le plus sympathique" (p.427). Lo cierto es que los Salones ofrecen una gama variada de sentimientos. Baudelaire puede mostrarse resentido "je lui en veux" (p.454), admirativo "je fus excessivement frappé" (p.538), apenado "je me suis senti sincèrement affligé" (p.615), dolorido "je souffre" (p.647), atraído "je me plais à constater" (p.609), alegre, "je m'étais donc fait une fête de" (p.609), "je ne suis pas du tout honteux, mais au contraire très heureux" (p.624), puede mostrarse también fuerte y desprovisto de miedo "je ne crains pas" (p.626), y así sucesivamente. Dispondríamos de algún ejemplo para cada sentimiento posible e imaginable, para cada una de las caras del alma. Las obras, los lienzos conmueven el corazón del crítico y le impulsan a expresar no sólo un pensamiento racional, meditado y objetivo, sino también el sentimiento que le inspiran.

Cierto es que la proporción de estos Yo-crítico es muy discreta, pero la afectividad tiene muchos otros canales por donde inmiscuirse. Podíamos haber estudiado la que se filtra en los lexemas verbales donde el yo es complemento "Une surtout de ces aquarelles m'a ébloui par son caractère magique" (p.706); son de su preferencia cuando la emoción le embarga. A pesar de ese yo disfrazado por estar acogido y arropado en el interior de la frase, Baudelaire buscará caminos más sinuosos aún y más sutiles para decir su emoción, lugares aún más recónditos como en esta hermosa evocación "Le Sardanapale revu, c'est la jeunesse retrouvée" (p.734), en la que ninguna palabra en sí es afectiva y donde la emoción proviene de la construcción atributiva que asimila el cuadro a su juventud. Pero todo ello habría sido acantonarse en la afectividad y

nuestra meta última no es ésta; queremos arrancar a estos discursos algunas de sus leyes generales, y los deícticos de primera persona nos acercan a funciones plurales del yo.

1.2.2.5. Conclusiones.

En resumen, recordaremos brevemente que las funciones del yo, identificadas a partir de micro-segmentos verbales que tienen el deíctico de persona *Je* por sujeto, siguen cuatro líneas de actuación que hemos denominado *Yo-modal*, *Yo-metadiscursivo*, *Yo-descriptivo* y *Yo-crítico*. Los primeros son como un espejo en el que queda reflejada la disposición mental del autor frente al contenido que dichos verbos vehiculan. Son como diferentes instantáneas de Baudelaire para conocer el grado de adhesión que presta a su discurso, su mayor o menor entrega a las ideas allí debatidas. Los siguientes se encargan de la organización textual y de la presentación de las ideas, enlazan un argumento con otro y aportan claridad y cohesión al conjunto. Los descriptivos, por su parte, aglutinan todo lo que el ser pueda decir de sí mismo y de sus actuaciones, siempre y cuando esta subjetividad no caiga en formulaciones afectivas o apreciativas, en cuyo caso las hemos clasificado en el cuarto grupo. Presentamos a continuación un cuadro-resumen que recoge algunos de los *lexemas* más frecuentemente hallados.

CUADRO RESUMEN DE LOS DIFERENTES
MICRO-SEGMENTOS INICIADOS POR UN JE

YO-METADISCURSIVO	YO-MODAL	YO-DESCRIPTIVO	YO-CRITICO
Je parle de	Je peux	J' ai vu	Je préfère
Ce que je disais	Je dois	J' ai entendu dire	J' éprouve
Je l' appellerai	Je ne veux pas	Je ne vois que	Je regrette
Je veux dire	Je crois que	Je persiste	Je répugnais à
J' ai cité	Je trouve que	Je lisais	Je souffre de
Je nommerai	Je sais que	J' ai remarqué	Je reprocherais
J' analyserai	J' avoue que	Je ne suis pas honteux	
Je démontrerai	Je pense que		
Si j' en parle	Je suis sûr que		

En el camino recorrido hasta ahora, el de las funciones del yo, nos hemos centrado en los textos de 1846 y 1859 y hemos desatendido la obra en general, así como los textos en su individualidad. Esta visión de conjunto, macroscópica, que nos ha permitido estudiar los diferentes micro-segmentos verbales iniciados por el deíctico de persona Je, nos ha velado, momentáneamente, la dinámica interna y peculiar a cada texto. En efecto, de unos a otros se pueden apreciar variantes notables. Quisiéramos, en conclusión, hacer algunas breves referencias al respecto y ver cuál es la distribución de estos micro-segmentos de yo en lo que llamaremos los macro-segmentos del discurso, como son los macro-segmentos especulativos, descriptivos y apreciativos - que quedan aún por definir. Los macro-segmentos narrativos, por su parte, son insignificantes en los discursos sobre el arte de Baudelaire, por lo que huelga cualquier comentario.

Es curioso notar, por una parte, cómo la gran mayoría de los Yo-descriptivo, en particular el subgrupo "ser", pertenece al texto de 1859, o cómo el subgrupo "hacer" abundan, proporcionalmente hablando, en el de 1855. De la misma forma, si quisiéramos calificar De l'essence du rire lo haríamos diciendo que el Yo-modal resulta ser lo más significativo. Es gratificante observar, por otra parte además, cómo estos fenómenos, de una manera o de otra, se insinúan o se adivinan desde el mismo umbral de cada texto, sancionando positivamente los resultados obtenidos por el análisis y mostrando sobre todo la armonía existente entre el impulso que genera el texto y su manera de construirse. Es indudable el carácter volitivo del inicio del texto De L'essence du rire. Hemos indicado ya su inicio y presentación por una serie de enunciados modales, enunciados que resultan ser el grupo significativo de este ensayo. El inicio del Salon de 1859 tampoco esconde su intención. Un cúmulo de micro-enunciados descriptivos, todos en relación con el presente de la enunciación, muestra a un Baudelaire más afable y distendido, lo que tenía que conllevar necesariamente ese empleo abundante

de Yo-descriptivo, como ya hemos señalado, enunciados que tienden incluso a convertirse en narrativos. Decíamos también que el Yo-descriptivo, en su modalidad del hacer, se presenta de manera reiterada en el texto de 1855; pues quizás se haga más explícito y patente el quehacer crítico, porque Baudelaire iniciara su labor más feliz y dispuesto que de costumbre : "Il est peu d'occupations aussi intéressantes, aussi attachantes, aussi pleines de surprises et de révélations pour un critique..." (p.575). La ocupación en este caso era la comparación de productos artísticos de diferentes naciones, ocupación que sume al autor en la felicidad removiendo toda su conciencia crítica, de ahí la profusión de Yo-descriptivo, pero de aquéllos que están en presente del indicativo y reflejan mayor poder factitivo.

Estas dinámicas particulares que se reflejan en los distintos empleos de los Je, dando lugar a diferencias apreciables entre unos y otros, estas divergencias, decimos, nacidas en gran parte del estado psicológico-afectivo del autor en el acto de creación literaria, no se disparan nunca. Es como si fuesen enseguida reprimidas o limadas. Probablemente sean dos las fuerzas que reducen estos fenómenos : por una parte, está el ideal de escritura que se lleva dentro y los subsiguientes esfuerzos para aproximarse a él, incluso inconscientemente, acallando las disonancias; por otra parte, están las necesidades del propio texto: él también requiere de un determinado material para construirse, de unas constantes de género que se reflejan a todos los niveles y ciertamente en el empleo de estos micro-segmentos verbales llevados por un Je. La carta de 1859 permite la evasión del yo, la confianza y la deriva hacia la narración, mientras el texto plenamente especulativo De L'essence du rire acalla ese mismo yo. El texto de 1846 considerado como el más equilibrado, presenta en efecto una armonía entre Yo-descriptivo, Yo-metadiscursivo y Yo-modal.

Centrados ya en los textos, nos interesa observar, aunque sea someramente, la distribución de los diferentes micro-segmentos de Je, identificados en este capítulo, en función de los macro-segmentos especulativos, descriptivos y apreciativos. El dato más llamativo y el primero que recalcaremos es el hecho de que no tenemos, prácticamente, ningún Je que pertenezca a un segmento descriptivo. No existe tal presencia formal deíctica en los segmentos descriptivos, pero vacío deíctico no significa vacío subjetivo. El yo tiene infinidad de caminos para introducirse en lo que dice. El apartado siguiente pretende encontrar algunos de estos caminos. La segunda observación relevante que haremos es la distribución, en su práctica totalidad, de los Yo-críticos en macro-segmentos de carácter apreciativos. La afectividad impresa en ellos y expresada en primera persona emerge con prioridad en dichos lugares. Estos últimos pueden, de hecho, acoger cualquiera de las cuatro funciones, al contrario de lo que ocurre con los macro-segmentos descriptivos. A los macro-segmentos especulativos, por su parte, parece estarles vedado el Yo-crítico, pues se nutren con preferencia con las otras tres modalidades de yo, metadiscursivo, modal y descriptivo, sobre todo con los Yo-modal que se encuentran con profusión en estos macro-segmentos.

Haremos, para finalizar, una última puntualización: hemos establecido un vínculo, tras observar las fichas en nuestro poder, entre Yo-crítico y segmentos apreciativos, pero ello no debe conducir al lector a creer que crítica iguala a afecto. Si es cierto que en estas cuatrocientas páginas de la obra surge a veces la afectividad - en contadas ocasiones, si nos atenemos a las proporciones -, si también lo es que ésta se estanca en los segmentos críticos, no es, sin embargo, la afectividad la característica de los ensayos baudelairianos sobre el arte, o, por lo menos, esa afectividad llevada de la mano de un pronombre Je inicial. Existe, incluso, una constante en la crítica de arte de nuestro autor : cuanto más se emociona, más retraído y silenciado está el yo, el yo deíctico se entiende. Es como si se diluyera para dejar la excelencia al

otro, a ese yo más profundo y discreto. Pero nos estamos anticipando a lo que será objeto de estudio en la segunda parte.

1.2.3. Estudio de la subjetividad axiológica.

Estudiaremos aquí el tipo de subjetividad que se desliza en la escritura cuando Baudelaire enjuicia las obras, los términos de signo positivo o negativo que el crítico emplea para distinguir lo que es bello de lo que no lo es. Las marcas no tienen un carácter tan evidente como en la subjetividad deíctica, pero se manifiestan, al igual que ésta, sin que el lector tenga que llevar a cabo ningún tipo de traducción. Se trata de todo un léxico que se aparta de lo abstracto y lo neutro, palabras que llevan impreso en su semantema un rasgo marcadamente axiológico, un rasgo que nos permite clasificar, sin rodeos, el objeto del que hablan en una escala de valores cuyos extremos opuestos son lo positivo y lo negativo, lo bueno y lo malo. El lugar que tengan que ocupar dichos objetos es decisión de Baudelaire y no es de nuestra incumbencia discutirlo; sólo queremos destacar qué palabras emplea el autor para tal cometido, cómo se las arregla para expresar lo que le gusta y, en definitiva, cuáles son los elementos pictóricos que retienen su mirada cuando está juzgando. Los mecanismos de la apreciación y del juicio de valor son, pues, los que van a centrar toda nuestra atención en las próximas páginas.

Entrar en esta parte del análisis, es como mirar un campo y no visualizar con nitidez sus límites y ello por tres razones básicas: una verdadera avalancha de fichas, en ellas una inmensa variedad de procedimientos y, en tercer lugar, por la dificultad de analizar algunos ejemplos. Pero volveremos sobre este último punto. Con estos condicionantes, pretender dar un fiel reflejo de las manifestaciones axiológicas en la crítica de arte de Baudelaire sería, por nuestra parte, una ingenuidad. Ante la abundancia y riqueza de material, la impresión que se lleva el lector atento es que todos los recursos de la lengua están aquí movilizados. Atenderemos, por lo tanto, sólo a las líneas maestras de su proceder, maestras en el sentido de más ampliamente representadas. Ante tal exuberancia de medios, no tenemos otra opción que la de dirigir nuestra mirada hacia los fenómenos redundantes, lo que no significa ir en detrimento de la comprensión global del fenómeno axiológico en la crítica de arte de Baudelaire, pues en las repeticiones quedan registradas las preferencias del autor, tanto formales como ideológicas.

La primera nota que conviene destacar es el desequilibrio entre las críticas de carácter positivo y las negativas, con el claro predominio de las primeras. No significa que a Baudelaire le resultara fácil la alabanza. No, al contrario. En el Salon de 1859 emite al respecto una crítica hacia Théophile Gautier, preguntándose si es que ha llegado para él "l'heure soporifique de l'Académie" (p.462), por haber publicado un Salón tan marcadamente laudatorio. Lo que ocurre es que el funcionamiento de su crítica no es el mismo cuando le gusta un cuadro que cuando no. En el primer caso se explaya, desarrolla su comentario, razona desde diferentes puntos de vista, generándose así una multiplicidad de micro-segmentos críticos; en el segundo caso, a menudo se despacha con una o dos observaciones. Veamos algún ejemplo :

On dirait que Mme E. GAUTIER cherche à amollir un peu sa manière. Elle a tort. (p.466).

la crítica se resuelve en una sola pincelada; una escueta descripción del proceder pictórico, seguida de la opinión que le merece. En realidad, si la desproporción no es mayor - viene a ser de dos a tres veces más fichas de carácter positivo -, es porque no siempre todo es hermoso en un cuadro o, al contrario, carente de belleza. Muchas críticas encierran aspectos positivos y otros negativos. Por lo tanto, no es que Baudelaire se preste a los elogios; hay en él una elección crítica que le lleva preferentemente a mirar y a detenerse frente a lo que le gusta, apartando sistemáticamente lo que adolece de interés. De hecho, no se resiste a comentar el aburrimiento que le supone volver siempre sobre lo mismo, y sobre la desesperante monotonía que es atributo de obras banales. Esta disposición espiritual positiva le conduce, incluso, a transformar una experiencia negativa en otra positiva. Pero adentrémonos en el análisis. En un primer momento, detallaremos algunas de las formas sobresalientes de la axiología y, en un segundo, estudiaremos cuáles son sus lugares privilegiados de aparición.

1.2.3.1. Las formas de la axiología.

En primer lugar observaremos una profusión de términos fácilmente identificables, tales como, en su vertiente negativa, los sustantivos "defecto", "reproche"... Se nos hablará de "défauts singuliers" (p.461), de "quelques défauts évidents" (p.486) o de "déplorables erreurs" (p.461); igual de numerosos serán los verbos que derivan del mismo campo semántico:

On pourrait peut-être blâmer quelques murs... (p.362).

Nous reprocherons à tous ces messieurs... (p.399).

De igual forma, la cara axiológica positiva presenta una cierta redundancia, con el empleo de palabras laudatorias muy banales como "alabar", "mérito" y otras del mismo campo semántico que desvelan claramente la posición crítica adoptada :

Nous ne saurions trop louer l'exécution de certains morceaux. (p.364).

Il y a un tableau militaire que nous devons louer, et avec tout notre zèle. (p.644).

Algún contexto puede volver a motivar vocablos de similar índole, como en el siguiente ejemplo en el que Baudelaire nos habla de un cuadro de Ingres, un cuadro, dice, que habría atormentado hasta al mismo Raphaël:

La place nous manque, et peut-être la langue pour louer dignement la Stratonice. (p.412).

A veces, las obras no presentan ninguno de los dos polos; son las que resultan sin interés y de las que Baudelaire aparta progresivamente su mirada. "Nulle grande faute, mais nulle grande qualité" nos dirá, hablando de Brune (p.478) (52). La axiología entra pues en acción para marcar lo que destaca para bien o para mal. La mayoría de las muestras presentan, además, caracteres algo más sutiles, o digamos, menos evidentes, ejemplos donde la frontera entre axiología y afecto o axiología e interpretación aparece fluctuante.

La subjetividad axiológica se localiza con preferencia en lexemas de tipo verbal, adverbial, sustantivo y adjetivo. Los primeros, - los lexemas de tipo verbal - son más creativos cuando pertenecen a micro-segmentos negativos que cuando son de carácter positivo. En este último caso es como si, exceptuando algunos verbos como "connaître", "réussir" o "entendre" en el sentido de "comprender", sólo existiera el verbo "saber":

Il sait composer et arranger... (p.387).

M. Decamps sait faire comprendre un personnage avec quelques lignes. (p.448).

M. Chaplin et M. Besson savent faire des portraits. (p.658).

El verbo puede estar acompañado por algún adverbio que refuerza su carácter crítico. Será, por citar un ejemplo, el caso de Catlin (53) del que Baudelaire nos dice : "M. Catlin sait fort bien peindre et fort bien dessiner" (p.446).

En la apreciación verbal negativa se observa, contrariamente a lo que ocurre en la positiva, mucha variedad de lexemas. Existen también aquí preferencias, el verbo "manquer" en particular, acompañado de un complemento de naturaleza axiológica positiva:

C'est dire qu'il manque de goût et d'esprit. (p.369).

Cela est d'une meilleure facture que le portrait précédent, mais manque de délicatesse. (p.380).

Estos dos verbos "savoir" y "manquer" pueden naturalmente invertir sus significados con la negación. Los lexemas en forma negativa se reiteran también de forma significativa. Un cuadro de Manzoni (54), por ejemplo, "ne manque pas de charme" (p.452) o bien :

M. CÉLESTIN NANTEUIL sait poser une touche, mais ne sait pas établir les proportions et l'harmonie d'un tableau. (p.453).

Los demás verbos empleados que encierran en su semantema algún sema negativo ofrecen un abanico variado en el que no se observan repeticiones. Daremos algunos ejemplos donde el lector encontrará lexemas verbales axiológicos como perjudicar, desperdigar, fracasar, salvar una dificultad:

Il est malheureux que l'idée baroque d'assigner à chaque peuple sa place géographique ait nui à l'ensemble de la composition, au charme des groupes, et ait éparpillé les figures. (p.368).

Mais il a échoué dans le portrait de M. Chaix d'Est-Ange. (p.379).

Des pastiches des fresques d'Herculanum (...) permettront au peintre d'esquiver toutes les difficultés d'une peinture riche et solide. (p.637).

En algunos lexemas verbales, la crítica es menos evidente y se ofrece como connotación implícita. El lector debe realizar un pequeño ejercicio de descodificación. En el primero de los ejemplos que daremos a continuación, el empleo del verbo "viser à" nos indica que el pintor se propone lograr una determinada meta sin conseguirlo; en el segundo, "vouloir arriver" nos afirma igualmente la volición del artista, sugiriendo al tiempo su incapacidad para llevar a cabo su propósito, y así sucesivamente. Son traducciones que pertenecen a la "competencia" hablada de cualquier lector francés y no presentan, en realidad, dificultad alguna :

Il vise à imiter les anciens maîtres et leurs sérieuses allures. (p.372).

Elles veulent arriver à l'unité par la suppression des effets lumineux et par un vaste système de coloriations mitigés. (p.436).

Las expresiones superlativas que acompañan los verbos pueden acentuar más todavía un rasgo sémico pero Baudelaire las utiliza casi exclusivamente cuando permiten reflejar la excelencia en la cualidad. No es extraño, pues, que los siguientes ejemplos sólo hagan mención de los grandes maestros como Delacroix, Rousseau o Corot (55). Así se nos dirá: "Delacroix seul sait faire de la religion" (p.436), "Delacroix seul sait les concevoir et les peindre" (p.636), "Lui seul, sait..." (p.435) o bien hablando de Corot : "Il est un des rares, le seul peut-être, qui ait gardé..." (p.663).

El matiz axiológico puede deslizarse en el adverbio. Se produce entonces un fenómeno inverso al que describíamos para la subjetividad

verbal : prácticamente ninguna inventiva - son simples adverbios de negación añadidos a una expresión verbal positiva o neutra - en los que tienen que vehicular un carácter negativo. En cambio, los rasgos adverbiales positivos despliegan todo un arsenal semántico, en el que se observa una clara progresión dentro de lo positivo. Tendremos por ejemplo los clásicos adverbios del tipo "bien" : "M. Glaize a un talent - c' est celui de bien peindre les femmes" (p.369). En segunda posición, colocaremos adverbios formados a partir de una raíz adjetiva que significan en su contexto prácticamente lo mismo que "bien" : en los dibujos de Joseph Fay (56), por ejemplo, "Tous les mouvements sont heureusement trouvés" (p.374), Baron (57) es "un homme curieusement doué" (p.645); en un retrato de Ricard (58) "tout y est soigneusement exprimé" (p.659). Un grado superior en lo positivo sería la conjunción de dos adverbios positivos :

Ce tableau est parfaitement bien dessiné, parfaitement bien modelé. (p.355).

La construction de leur tête est parfaitement bien comprise. (p.446).

En último lugar, tendríamos los adverbios superlativos, adverbios de modo formados a partir de adjetivos y empleados con profusión : "M. Ingres dessine admirablement bien" (p.459), Baron "compose admirablement" (p.645), la imaginación de Pengilly (59) es "excessivement pittoresque et variée" (p.653), Clésinger (60) presenta en 1859 una escultura que Baudelaire considera "un morceau merveilleusement réussi" (p.672). Daremos un último ejemplo en el que encontramos los dos tipos de subjetividad axiológica localizada en un adverbio (los subrayados nos pertenecen); resume bien lo que acabamos de observar :

"Ce genre de dessin (...) rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais. (p.356).

Abandonaremos sin más comentarios este tipo de subjetividad con el fin de contemplar la que caracteriza verdaderamente la crítica de arte de Baudelaire : los rasgos axiológicos inmersos en adjetivos y substantivos. Si los rasgos axiológicos positivos y negativos se repartían por igual en verbos y adverbios, - aunque eso sí, con desigual fortuna creativa - nada semejante ocurre con los que se depositan en los adjetivos. Aquí todo, o casi todo, es de carácter positivo. La comprensión de este fenómeno no reviste dificultad. Hemos precisado ya la brevedad que adopta el comentario cuando una obra no gusta a Baudelaire y quiere, no obstante, esforzarse en decir algo de ella, algo que no sea de tipo humorístico. Dentro de esta brevedad, el autor orienta de preferencia su apreciación hacia la concepción general de la obra. El juicio global encuentra, entonces, en el verbo - objeto semántico que habla del "hacer" - un medio idóneo para hablar del proceder de los artistas, pintores y escultores.

El grupo axiológico adjetival es tan importante que nos vemos obligados a detener nuestra mirada en la palabra a la que califica el adjetivo, a fin de organizar el conjunto en grupúsculos más fácilmente analizables. Destacan, y con gran diferencia, dos de estos subgrupos : los adjetivos que pretenden, aquí también, abarcar el conjunto de la obra para dar una apreciación general y los que hablan del color. Dos subgrupos que dicen, en una lógica interna perfectamente coherente, algo esencial para entender la crítica de arte baudelairiana : el crítico quiere ir al meollo de la obra y para ello no sirven los análisis y las apreciaciones periféricas. Una de las metas que el autor se propone, a nivel racional, es la de encontrar la fórmula clave, la abstracción que mejor resuma el trabajo de un determinado artista. Para enunciar esta característica de su crítica eligió el verbo "atormentarse", que recoge bien ese empeño de Baudelaire por lograr dar con la palabra o la frase que ilumine una obra y exprese la esencia de su significado :

Je tourmente mon esprit pour en arracher quelque formule qui exprime bien la spécialité d'Eugène Delacroix. (p.636).

La fórmula dice el empeño y dice el dolor al que voluntariamente se somete para lograr su propósito. Baudelaire tiene sin duda un espíritu sintético. Su arte es la poesía y en ella no caben los desarrollos amplios, analíticos e interminables. Su crítica ofrece muchas similitudes; es también sintética, además de que al autor le gustase siempre más las obras de corte breve por encontrar que las ideas se expresan mejor cuando están sujetas a un molde formal (61). Penetrar en el corazón de un objeto artístico para extraer de él su esencia, será pues su meta y su logro. No es extraño, por lo tanto, que los micro-segmentos axiológicos con núcleo adjetivo sean tan numerosos, pues en él se inscribe la cualidad.

Hemos observado dos fenómenos. Por una parte, muestran una clara gradación, al igual que los adverbios; por otra, pueden darse en tres tipos de sintagmas que analizaremos enseguida. Si atendemos primero a la gradación, veremos que ésta puede integrar varios niveles. En la base, el adjetivo axiológico más común. Así se nos hablará de "ces belles femmes" (p.368), "d'une jolie couleur" (p.451), de "la bonne couleur" (p.448) del cuadro de Laemlein (62) o del efecto "vraiment grand" (p.641) de un cuadro de Gérôme (63), por dar algunos ejemplos. En un segundo plano, podrían colocarse los adjetivos superlativos: Ingres y Delacroix "déploient une agilité merveilleuse" (p.433), Decamps está dotado de "une merveilleuse faculté d'analyse" (p.448), el color de Rousseau es "magnifique, mais non pas éclatante" (p.484), Legros (64) y Amand Gautier (65) en el Salon de 1859 presentan cada uno "un excellent ouvrage de pitié" (p.629), Ricard tiene "des instincts de peintre tout à fait remarquables (p.658)... Podríamos prolongar estas listas indefinidamente. Se comprueba con facilidad que estos adjetivos nos transmiten un acierto mayor de la obra; en un eje imaginario que va de lo menos a lo más hermoso, éstos aproximan más aún las obras del lado positivo, que los adjetivos de la escala anterior. En el tercer nivel, se dan una serie de adjetivos que presentan un sema afectivo sin dejar de ser, en sus

respectivos lugares, fuertemente axiológicos. Son los afectivo-axiológicos, adjetivos en los que se percibe por igual la implicación emotiva del crítico que el juicio de valor aplicado a la obra, y donde no es fácil apreciar cuál de las dos tendencias predomina. Aquí encontraremos los grandes nombres de la pintura. Las composiciones de Corot tienen "un aspect séduisant" (p.482), los cuadros de Ingres, en particular Grande Odalisque y la Petite Odalisque, son "admirables" (p.444), L'Enlèvement de Rebecca de Delacroix ofrece "un aspect saisissant" (p.439). Pero es suficiente con estas muestras.

Hemos dicho además que los adjetivos axiológicos se presentan en sintagmas de diferente índole formal. En efecto, éstos pueden ser de un sólo adjetivo :

C'est très joli. (p.369).

C'est un charmant tableau. (p.410).

Ouvrage remarquable à bien des égards. (p.630).

Revisten en estos casos un carácter sentencioso y suelen emplear adjetivos poco personales. Son tajantes por la brevedad y nada evocadores. No ocurre lo mismo con otro tipo de manifestaciones, las que emiten el juicio de valor a partir de dos adjetivos coordinados; con ellas, Baudelaire logra dar definiciones más creativas de la obra. En parte porque los adjetivos elegidos resultan ser más ricos de significado - se mezclan los adjetivos axiológicos y los interpretativos, "contaminándose" favorablemente - en parte también porque la apreciación se torna más poética, el ritmo de la frase se hace más lento y más acorde con el ritmo de sus versos predilectos :

Les peintures délicates et rêveuses de Guérin. (p.410).

Cette délicieuse et bizarre fantaisie. (p.412).

Ses croquis étaient amusants et profondément plaisants. (p.448).

Dans cet ouvrage, tout est charmant et robuste. (p.678).

En ocasiones, los adjetivos se presentan en verdaderas series :

Tableau splendide, magnifique, sublime, incompris. (p.354).

Esto, no obstante, ocurre en muy contadas ocasiones, tratándose de axiológicos puros, pues lo que caracteriza normalmente tales series es su carácter interpretativo, como si el esfuerzo a realizar conllevara este paso suplementario:

Cette peinture est si malheureuse, si triste, si indécise et si sale... (p.475).

Sa peinture, propement dite, sage, puissante, bien gouvernée... (p.649).

Consiguen caracterizar muy bien la obra, pero les cuesta afincarse en el estricto campo axiológico. Incluso en el primero de estos ejemplos, dedicado al cuadro Dernières paroles de Marc-Aurèle de Delacroix, donde tres de cuatro adjetivos son axiológicos, el conjunto tiende a adquirir un matiz afectivo por la fuerza admirativa que se desprende de tal conjunción. De los tres tipos de sintagmas presentados, los del segundo grupo destacan por su acierto formal. Presentan no más de dos adjetivos coordinados; su efecto apreciativo por lógica, ya que disponen de menos aparato que en las series, debería ser menor, sin embargo, en estos cortos fragmentos críticos parece como si el autor, habitado durante un instante por la forma poética, se deleitara y fuera más creativo.

Hemos hablado de la importancia de dos de los subgrupos por la profusión de fichas que generan : los adjetivos llamados a dar una visión global de la obra o del artista y los que aprecian el color. Nos interesaremos, en las siguientes páginas por estos últimos. Inútil decir que tal conjunto nos condujo de manera natural a la búsqueda de las manifestaciones que conciernen el dibujo. La confrontación de los dos grupos habla por sí sola: a cada ficha sobre el dibujo corresponden seis

o siete que tratan del color. La preferencia, más allá de cualquier declaración a nivel de enunciado, queda claramente señalada. Sabemos la influencia que ejerció Delacroix en la formación estética de Baudelaire. Algunos creen que el poeta es un simple epígono del pintor en materia estética (66), pero el color atrae sobre todo al crítico porque reviste a sus ojos mayor poder de sugestión que el trazo. "Les purs dessinateurs - nos dice Baudelaire - sont des philosophes et des abstrakteurs de quintessence" (p.426). Delimitan de manera árida y "cruel" las masas y los objetos sin ver el movimiento perpetuo y las constantes vibraciones que el aire y la luz producen. "L'amour de l'air, le choix des sujets à mouvement, veulent l'usage des lignes flottantes et noyées" (p.426), líneas que sólo el colorista es apto para mostrar. La jerarquía interpretativa que el crítico establece no deja lugar a dudas :

Un dessinateur est un coloriste manqué. (p.458).

Su parcialidad se hace patente de manera teórica por las observaciones de esta índole que salpican el texto (67) y, de manera práctica, por la diferente atención que presta a uno y otro. La magia que reviste el color para Baudelaire es tal, que el cuadro de un determinado colorista puede merecer la calificación de "bien dibujado" - es el caso, por ejemplo, del *Marc-Aurèle* de Delacroix, (p.355) -, lo que no se produce en sentido contrario. Bien dibujado significa que el artista ha sabido plasmar la vida y el movimiento :

Quand nous disons que ce tableau est bien dessiné, nous ne voulons pas faire entendre qu'il est dessiné comme un Raphaël; nous voulons dire qu'il est dessiné d'une manière impromptue et spirituelle; que ce genre de dessin, qui a quelque analogie avec celui de tous les grands coloristes, de Rubens par exemple, rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais. (p.355).

Esta asimilación del arte del dibujo con la pintura de Raphaël es constante a lo largo de toda su obra, con esa connotación negativa de algo que no termina de expresar la realidad de las formas en la

naturaleza. Tradicionalmente se opone Poussin a Rubens para tratar de la antinomia dibujo-color, pero sea cual sea, para nuestro autor, el parangón de esa pintura que acaba siendo imperfecta a fuerza de tanta precisión, lo cierto es que sólo el color puede dejar vagar su imaginación por las aguas del ensueño.

Cuando Baudelaire elige hablar del color, antes nos dará una apreciación que una descripción. Volvemos a encontrar esa necesidad de ir al meollo de las cosas, de tal manera que si tuviésemos que representar el espacio cromático en el que sus ojos se recrearon nos encontraríamos con un esquema pobre. No alcanzan a una docena de fichas las que nos transmiten este tipo de información y apenas si sabemos que rojo y verde son para él inseparables. De este color son algunos de los cuadros que más le gustaron. Es el caso en 1846, por ejemplo, de Catlin, que Baudelaire añorará en 1859 :

Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse; quant aux paysages, - montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes, - ils étaient monotonelement, éternellement verts; le rouge, cette couleur si obscure, si épaisse, plus difficile à pénétrer que les yeux d'un serpent, - le vert, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature, je les retrouve chantant leur antithèse mélodique jusque sur le visage de ces deux héros. (p.446).

Es como si la embriaguez que le produce el rojo necesitara del color verde para templarse. Estos mismos colores caracterizan la obra de Delacroix, lo que Baudelaire ha plasmado en la estrofa del poema Les Phares :

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert" (p.595)

"Lac de sang" es igual a color rojo, como él mismo ha explicado (p.595), sin duda a ése, su rojo ideal, denso hasta el misterio y comparado anteriormente a los ojos de una serpiente. Sangre es vida y es dolor,

serpiente es mujer y misterio; su color preferido parece adquirir semas virtuales acordes con su poesía, en la que su definición de lo bello remite también al rojo: es "Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal" (68). Sin embargo, estos colores no tienen nada de original, Baudelaire no alude a ningún matiz especial, sólo resalta esa peculiar mezcla y la fuerte densidad del rojo. Así le parecieron también los colores de un cabaret que vió durante mucho tiempo desde su ventana, colores que le producían "une douleur délicieuse" (p.425). Nos induce a pensar que, quizás, no fueran los colores en sí los que tuvieran magnetismo para Baudelaire, sino la peculiar fusión que resultara del rojo y el verde enfrentados. La violencia y la brutalidad del rojo atemperado por la suavidad y la mayor dulzura del verde, el color cálido por antonomasia junto con un color frío, simbolizan muy bien las parejas de opónimos que le definen : pasión y contención, gozo y dolor, anhelo e insatisfacción, porque del color al cuadro y del cuadro al alma no hay más que un entramado de sentimientos que se van tejiendo con el mismo hilo.

En el lado opuesto, los colores negativos son el blanco, el amarillo y aquéllos que recuerdan en general la tierra; en definitiva, lo que carece de color. También aquí las manifestaciones son muy escasas, por lo que no les daremos mayor importancia.

Las referencias al color, en las que la apreciación ha desplazado la descripción, muestran en su mayoría una estructura similar a las valoraciones de tipo general sobre un cuadro o un pintor : pueden ser de un sólo adjetivo axiológico que califica, en posición de epíteto o atributo, la palabra color. Tendremos por ejemplo "une bonne couleur" (p.368), "une large couleur" (p.442) o bien "La couleur de ce tableau est extrêmement remarquable" (p.445) hablando de un cuadro de Tassaert (69), "Sa couleur est magnifique" (p.484) tratando de uno de Théodore Rousseau. Mayor acierto, aquí también, cuando los adjetivos vienen emparejados y se presentan coordinados. Las apreciaciones se hacen menos rígidas y parecen ganar en musicalidad :

C'est encore d'une belle et originale couleur. (p.356).

Sa couleur splendide et rayonnante. (p.449).

Existen algunas trilogías, pero suelen implicar un salto cualitativo en la naturaleza de la apreciación: aparece la interpretación. Así, en el ejemplo que damos, sólo el primero de los adjetivos es marcadamente axiológico. Perteneció al lenguaje pictórico y es apreciativo : "C'est d'une couleur dure, malheureuse et amère. (p.373). Para Fosca, "Baudelaire est né avec un goût très prononcé pour la couleur". El crítico de arte añade que siempre sorprende en la elección del calificativo para hablar del color (70); y en efecto, Fosca tiene razón: Baudelaire sorprende, pero no con los adjetivos axiológicos; los que seducen a Fosca han de ser sin duda los adjetivos en serie, aquéllos que tienden hacia lo interpretativo:

Ainsi la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible. (p.425).

Pero será objeto del estudio poético. Decíamos que un buen colorista es visto por Baudelaire como si fuera un buen dibujante: es el caso de Delacroix, que sirve de referencia para hablar, por ejemplo, de los maestros del dibujo que son Daumier (71) e Ingres (p.356). Sin embargo, la pretensión de Ingres hacia el color es juzgada como irrisoria : "Admirable et malheureuse opiniâtreté!" (p.458) (72). Un color bien logrado puede venir en ayuda del dibujo, puede incluso hacer olvidar lo demás :

Les yeux s'y amusaient si sincèrement, qu'ils oubliaient volontiers d'y chercher le contour et le modelé. (p.648).

Nada similar ocurre con el dibujo, de lo que dan fe las escasas y poco originales manifestaciones apreciativas que lo conciernen. Debe consignarse, además, que pertenecen prácticamente todas a 1845, como si a partir de esa fecha hubiera dejado de prestar atención a la belleza formal del dibujo. El Salon de 1845 coincide con el período en el que Baudelaire hace grandes elogios respecto de Ingres, lo que no siempre

será así. Si el entusiasmo por Delacroix se mantuvo por igual a lo largo de toda su vida (73), con Ingres se asiste a una desviación progresiva que le conducirá a una cierta hostilidad en el texto *Exposition Universelle* (1855), injusticia, según Hérain (74) el cual no entiende por qué el crítico no acoge la "rareza" del estilo del pintor ya que siempre sostuvo que "le beau est toujours bizarre" (p.578). Lo cierto es que Hérain no es el único en no comprender el cambio de actitud del autor. Algunos piensan, incluso, que Ingres debía haber sido su pintor predilecto (75). La temática de la obra de Ingres resultaba atractiva al poeta, pero algo en la forma pictórica no respondía a sus anhelos, de ahí que siempre haya mantenido una posición atenuada. No obstante, consciente de que Ingres es un maestro de la pintura y tiene un gran personalidad, Baudelaire siempre lo abordó con seriedad, y estudió su pintura con interés y detenimiento. Exceptuando a Ingres no hay, en sus escritos, oscilaciones debidas a un cambio de gusto. Supo a lo largo de los años explicar mejor lo que entusiasmaba sus ojos y su alma, pero son siempre variaciones en torno al mismo tema, matizaciones que se van haciendo más y más profundas porque son cada vez más pensadas, más elaboradas. Una irresistible tendencia le llevó siempre a preferir el color al dibujo, pero supo apreciar a los grandes maestros del dibujo que fueron David e Ingres, incluso en términos muy elogiosos: "quand on songe à la beauté su dessin, il y a là de quoi confondre l'esprit" (p.410).

Los demás adjetivos axiológicos pueden calificar seis elementos diferentes. El efecto que produce el cuadro o uno de sus elementos puede ser comentado en términos de "un excellent effet" (p.359) o de "un effet assez désagréable" (p.442). En segundo lugar, viene el aspecto del cuadro: Baudelaire hablará, en términos que lindan lo afectivo, de "un aspect saisissant" (p.439), de "un aspect pénétrant" (p.665) o de "un aspect affreusement désagréable" (p.477). Se nos habla también del estilo particular de cada pintor, a veces llamado "facture" :

Est-ce que par hasard M. Paul Huet voudrait modifier sa manière? - Elle était pourtant excellente. (p.391).

La composición de la obra ocupa sólo el cuarto lugar. Llamen la atención las escasas reflexiones hechas acerca de la temática de los cuadros. No es que le fuera indiferente; en algún lugar expresa todo lo sugerente que puede resultarle una buena elección (p.668), sin embargo, no le conduce a hacer demasiados comentarios. Un tema puede seducirle más que otro, pero acepta el cuadro tal y como se presenta a su mirada, enjuiciándolo sin aparentes prejuicios temáticos. Lo importante será siempre lo que el artista haga con él. En este sentido Baudelaire es la antítesis de Diderot, al que el tema del cuadro llevaba a amplias divagaciones. El último punto sobre el que centra el juicio de valor puede ser algún detalle del mismo cuadro. En la mayor parte de los casos se refiere a los personajes : una cabeza, un traje, una actitud...

Les têtes ont un joli caractère. (p.360).

Toutes les charmantes et mignonnes créatures. (p.646).

Une femme (...) maniérée mais exquise. (p.647).

Abrumadora mayoría, pues, del empleo del adjetivo axiológico.

Sólo nos queda un tipo de subjetividad axiológica por comentar: la que se filtra en el sustantivo. Se diferencian lógicamente dos tipos : los sustantivos marcadamente laudatorios y los peyorativos. Los primeros son los menos numerosos y los menos creativos. Un pintor o un cuadro pueden recibir una calificación determinante, en el sentido de que de inmediato los sitúa en la cima de la escala de valores. Así Guérin y Girodet, por ejemplo, serán "ces maîtres hautains et délicats" (p.408), Marat es considerado como "le chef-d'œuvre de David" (p.410), Delacroix es, naturalmente, "un des rares élus" (p.631). No cabe duda de que tales elogios se profieren en contadas ocasiones. Pocos son los pintores que puedan dar lugar a estas apreciaciones. Más frecuentes son las palabras como encanto, gracia, belleza y armonía aplicadas a los cuadros. La

figura femenina de Galathée et Acis de Glaize (76) tiene "un charme un peu original" (p.369), Ovide chez les Scythes, el cuadro de Delacroix, tiene "un charme tout particulier pour les esprits délicats" (p.636), unos patos de Théodore Rousseau serán "d'une beauté merveilleuse" (p.486). Se observa en los tres últimos ejemplos cómo los sustantivos van muy a menudo acompañados de calificativos; el carácter apreciativo resulta de la conjunción de ambos. Y no faltan algunas combinaciones con tres sememas marcados axiológicamente, bien sean dos adjetivos con un sustantivo, bien sean al contrario dos sustantivos con un adjetivo. Corot, por ejemplo, muestra en sus obras "une infaillible rigueur d'harmonie" (p.663); las figuras de Decamps están hechas "avec une hardiesse et un bonheur remarquables" (p.448); Fromentin muestra en sus cuadros "cette savante et naturelle intelligence de la couleur, si rare parmi nous" (p.650).

Los sustantivos peyorativos superan con creces los laudatorios y son más creativos. Las repeticiones no se dan, salvo con el nombre "coloriage", dura crítica que consiste en rebajar el cuadro a un mero garabato cuando la obra examinada no ha conseguido elevarse para Baudelaire a la categoría de pintura. De los diferentes sustantivos, a los que Baudelaire recurre para arrojar el desprestigio sobre las pinturas que no le gustan, destacaremos "les faussetés" (p.643) y "les mesquineries" (p.463) de un determinado género, como lo es el pseudo-romantismo de Vidal (77). Baudelaire hablará "des travers et des ridicules" de los seguidores de Ingres (p.462) o sencillamente de la especialidad de Granet (78) catalogándola, de "vieilleries gothiques ou religieuses" (p.364).

No hemos encontrado apenas crítica inmersa en sufijos peyorativos, salvo en algunos muy raros casos como "poupard" (p.639), por ejemplo, empleado para calificar al dios amor de un determinado tipo de pintura anticuado, o en algunos adjetivos de color. En suma, nada que merezca ser

detallado. Baudelaire prefiere los sustantivos cuyo carácter axiológico pertenece al significado y no al significante, sustantivos que en algunos lugares se ven sometidos a un empleo masivo, convirtiendo las frases en un verdadero desenfreno crítico. Funcionan como liberación de ese impulso habitualmente reprimido. Los subrayados nos pertenecen :

Tous nos ânes routiniers et antipoétiques se sont amoureuxment tournés vers les âneries et les niaiseries vertueuses de M. Jules David, vers les paradoxes pédants de M. Vidal. (p.365).

Tant de platitudes menées à bonne fin, tant de niaiseries soigneusement léchées, tant de bêtises ou de faussetés habilement construites. (p.610).

Je venais de considérer avec tristesse tout un chaos, plâtreux et terreux, d'horreur et de vulgarité. (p.646).

**

En resumen, debemos recordar el empleo predominante de los axiológicos así como su desigual fortuna. Verbos y sustantivos parecen adaptarse de forma muy idónea a los objetos que Baudelaire desprecia. Realiza un esfuerzo creativo empleando una gran variedad de lexemas de connotación semántica negativa, que identifican de manera contundente ideas y objetos, reduciendo el trabajo del artista a una acción fallida, sin dar opción alguna a la matización. En el polo opuesto, lo positivo se expresa de manera constante con un alarde adjetivo exuberante, lindando a menudo con lo afectivo y lo interpretativo y dejándonos siempre sumidos en la sensación de que nuestro análisis debe detenerse - por

tener que limitarnos a observar los fenómenos axiológicos - ahí donde empieza una de las claves del discurso poético en la crítica de arte.

1.2.3.2. Los lugares de inscripción de la axiología.

Hemos señalado ya, al inicio de este capítulo, la avalancha de fichas en las que existe algún rasgo axiológico. Es una presencia masiva que corrobora el hecho de que el ser humano tiene que establecer, de manera casi constante, una barrera entre el bien y el mal. En efecto, la axiología puede filtrarse en cualquier lugar del texto, como nos mostrarán las próximas páginas de nuestro estudio, sin embargo, no aparece con la misma constancia, ni con la misma fuerza en cada uno de ellos. Se observan diferencias muy notables que caracterizan determinados espacios del texto. La axiología tiene así lugares privilegiados para manifestarse, lugares donde se presenta con lujo y exuberancia de medios.

Hemos examinado en primer lugar, lo que ocurre en los macro-segmentos textuales de tipo especulativo. Pocos espacios ofrecen una pureza formal plena. Cuando, por ejemplo, en el curso de la reflexión, Baudelaire llega a protestar por los diferentes precios que alcanzan las obras de arte en el mercado nacional y lo hace diciendo que "les figures imperceptibles de Meissonier" (79) encuentran comprador por precio diez y veinte veces mayor que "un ravissant tableau de Delacroix" (p.612), el crítico deja el terreno especulativo para marcar su discurso con

caracteres apreciativos. No hemos querido tomar en consideración tales intrusiones que conciernen finalmente a las obras pictóricas, son la prolongación de espacios críticos y rompen el discurso especulativo. Sólo hemos considerado las apreciaciones y juicios de valor que se manifiestan sobre objetos abstractos pertenecientes a la realidad especulativa en curso. Por ejemplo, esta apreciación incluida en *De l'essence du rire*, en la que Baudelaire pregunta : "Est-il est un phénomène plus déplorable que la faiblesse se réjouissant de la faiblesse?" (p.530). La palabra "déplorable", sin lugar a dudas, es axiológica y muestra claramente la posición del autor ante el fenómeno descrito.

El discurso especulativo no resulta ser inmune a estas manifestaciones axiológicas. Algunos ejemplos que daremos ahora convalidarán esta afirmación, pero debe resaltarse, antes incluso de abordar el tema, su enorme escasez. En efecto, son incomparablemente menos frecuentes que en otros tipos de macro-segmentos descriptivos o apreciativos. Veremos enseguida que pueden, no obstante, adoptar cualquier forma de las que hemos estudiado en el capítulo precedente. Pueden ser por ejemplo de tipo verbal:

Car si l'artiste abétit le public, celui-ci le lui rend bien. (p.615).

Pueden ser adjetivas :

... le rococo du romantisme, le plus insupportable de tous sans contredit. (p.421).

... ce qu'il y a de plus fort dans les batailles avec l'idéal, c'est une belle imagination... (p.622).

Encontraríamos incluso algunas series de axiológicos, como ésta que caracteriza al personaje Melmoth "Quoi de plus grand, quoi de plus puissant..." (p.531). El discurso puede verse, por lo tanto, esmaltado de palabras adjetivas plenamente axiológicas que denotan el sistema de valores del autor, tales como "avilissantes divagations" (p.620), "un rôle

puissant" (p.621), "les magnifiques privilèges de l'imagination" (p.621-22), "il y a plusieurs dessins (...) exacts ou bêtes" (p.434), o palabras sustantivas como "d'étranges abominations" (p.617). Quizás la forma más frecuente en los macro-segmentos especulativos sean estas últimas, los sustantivos. Damos una serie de ejemplos:

Il faut en finir une fois pour toutes avec ces niaiseries de rhétoricien. (p.431).

... l'idéal absolu est une bêtise (p.455).

... l'idéal, cette absurdité. (p.455).

... l'idéal du compas est la pire des sottises. (p.455).

Las apreciaciones axiológicas tendenciosas se filtran, de manera más sutil aún, en el discurso indirecto libre. Cuando habla por ejemplo la Sabiduría - en nuestro ejemplo, pero podría ser cualquier otra ficción - cuya palabra Baudelaire imagina, "Celui qui ne possède que de l'habilité est une bête, et l'imagination qui veut s'en passer est une folle" (p.612), el autor está diciendo de manera indirecta cuál es su apreciación. El sustantivo es el camino más corto para aprehender los objetos; significa colocarles una etiqueta y el estudio nos muestra un empleo nada despreciable de este medio para catalogar las cosas en general, lo mismo un cuadro que una idea. Volveremos sobre esta faceta de los ensayos artísticos de Baudelaire en la segunda parte de la tesis; lo que importa recalcar ahora, es el hecho de que esta denominación se carga con facilidad de semas axiológicos, es decir de juicio de valor, y lo hace con reincidente complacencia en los segmentos especulativos del texto donde los términos resaltan y adquieren además un relieve peculiar por su inadecuación respecto del entorno. Con estas denominaciones Baudelaire lanza miradas de desprecio que pronto pueden convertirse en anatemas, pues denominar no es enunciar una cualidad. Reviste un carácter definitorio y definitivo, sentencial, que no tiene la aplicación de adjetivos, por numerosos que éstos sean. Es éste un rasgo de la crítica de arte de Baudelaire a tener muy en cuenta, porque explica una faceta no tanto del escritor, aunque ahí esté *Pauvre Belgique*, como del

hombre. Supo deblegar su pasión y moldear su ser profundo, pero tal ejercicio no se lleva a cabo sin una férrea voluntad, hecha sin duda de intransigencia y dureza que pueden, en cualquier momento, volcarse sobre los demás.

Subjetividad de tipo axiológico, por lo tanto, en los espacios textuales especulativos, pero apariciones poco frecuentes. Podemos encontrar párrafos y más párrafos exentos de tal presencia. Hemos elegido un ejemplo corto, de este mismo capítulo sobre la imaginación del que hemos extraído algunos de las muestras sustantivas anteriores :

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (p.621).

Todo el segmento es interpretativo y lo interpretativo encierra siempre lo apreciativo; la segunda parte de nuestro trabajo nos lo mostrará, pero el juicio de valor se deduce a posteriori. La frase tiene otro cometido que el de decir llanamente si algo está bien o mal. En este sentido, el segmento ofrecido no encierra ningún rasgo axiológico, es decir que no hay ni verbo, ni adverbio, ni adjetivo o sustantivo que tenga por misión señalar con preferencia la posición apreciativa del autor. La axiología, obviamente, no es lo característico de los segmentos especulativos. Resulta patente su esfuerzo por contenerla.

Tampoco podemos decir que la axiología sea lo característico de los macro-segmentos de tipo descriptivo. Decir macro-segmentos descriptivos, en el caso de la crítica de arte de Baudelaire, constituye un exceso. En toda su obra, llama la atención una descripción, una sola descripción de la que hablaremos enseguida; las demás, cuando existen - lo que no es el

caso más frecuente - son breves y se limitan a poner de relieve los rasgos temáticos del objeto artístico. Pero veamos esa descripción que ocupa un lugar preferente. Se trata de La Fontaine de Jouvence del pintor Haussoulier (80). Llama la atención, decimos, por su extensión - única en su género - y por la intención descriptiva que preside el ejercicio : "Nous ne pouvons nous refuser le plaisir d'en donner d'abord une description, tant cela nous paraît gai et délicieux à faire." (p.358). La descripción no está exenta de subjetividad, pero se percibe un marcado esfuerzo objetivo. Veamos sólo la primera parte de esta descripción :

C'est la Fontaine de Jouvence ; - sur le premier plan trois groupes; - à gauche, deux jeunes gens, ou plutôt deux rajeunis, les yeux dans les yeux, causent de fort près, et ont l'air de faire l'amour allemand. - Au milieu, une femme vue de dos, à moitié nue, bien blanche, avec des cheveux bruns crespelés, jase aussi en souriant avec son partenaire; elle a l'air plus sensuel, et tient encore un miroir où elle vient de se regarder - enfin, dans le coin à droite, un homme vigoureux et élégant - une tête ravissante, le front un peu bas, les lèvres un peu fortes - pose en souriant son verre sur le gazon pendant que sa compagne verse quelque élixir merveilleux dans le verre d'un long et mince jeune homme debout devant elle. (p.359).

Encontramos en la descripción varias intrusiones subjetivas, como por ejemplo "rajeunis", "faire l'amour allemand", "fort près", "bien blanche", "sensuel", "vigoureux et élégant", "ravissante", "un peu bas", "un peu fortes", "merveilleux", "long et mince". De todas las enumeradas, solamente "ravissantes" y "merveilleux" son enunciados axiológicos, teniendo el primero de ellos, incluso, carácter afectivo; los demás - que se reparten entre evaluativos y términos psicológicos - al pivotar sobre terceros pertenecen todos a la subjetividad descriptiva. Observamos además la expresión "avoir l'air" que opera como una distancia objetiva. La descripción es paradigmática, porque el fragmento presentado es sólo una parte, lo que confiere al conjunto un espacio desproporcionado frente a todas las demás. Es ejemplar también por el empleo de anafóricos "à gauche", "à droite" que volveremos a encontrar en muy contadas ocasiones y que representan un esfuerzo por organizar

objetivamente la descripción. Pero este ejercicio data de 1845 y dejará enseguida de revestir el menor interés.

En 1860, Baudelaire comentó en una carta a Poulet-Malassis (81) lo aburrido que podía resultarle este tipo de descripción. Había recibido el encargo de escribir algunos comentarios sobre las obras de Méryon (82), proyecto que tuvo que ser abandonado porque lo que proyectaba hacer no correspondía a la idea que tenía el autor de los dibujos :

Bon ! voilà une occasion d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes, sur de belles gravures, les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien. Mais M. Méryon intervient, qui n'entend pas les choses ainsi : il faut dire : à droite, on voit ceci ; à gauche, on voit cela. (83).

Su genio no era descriptivo; sus preferencias, como indica en la carta, se dirigen hacia las "rêveries", "rêveries morales" que le parecen en *Le Peintre de la vie moderne* la mejor traducción que un crítico pueda hacer de una obra (p.712).

Baudelaire volverá, no obstante, a describir algunas obras pero nunca de manera tan extensa. Cuando describe, le induce a ello, o bien el tema en su conjunto, o bien algún rasgo específico que ha retenido su atención. Cuando es por el tema, - era el caso de la fuente - éste le resulta sugerente. Pero veamos lo que ocurre con ejemplos. Primero, el que el crítico ofrece de un cuadro de Liès que el pintor expone en el Salon de 1859 y se titula *Les Maux de la guerre* :

Le prisonnier vaincu, l'anciné par le brutal vainqueur qui le suit, les paquets de butin en désordre, les filles insultées, tout un monde ensanglanté, malheureux et abattu, le reître puissant, roux et velu, la gouge qui, je crois, n'est pas là, mais qui pouvait y être, cette fille peinte du Moyen Âge, qui suivait les soldats avec l'autorisation du prince et de l'église, comme la courtisane du Canada accompagnait les guerriers au manteau de castor, les charrettes qui cahotent durement les faibles, les petits

et les infirmes, tout cela devait nécessairement produire un tableau saisissant, vraiment poétique. (p.651).

Aquí, más que en el ejemplo anterior, se observan numerosas intromisiones de carácter subjetivo en palabras como "vaincu", "lanciné", "brutal", "insultées"..., pero palabras que pertenecen todas ellas al género interpretativo, pues sólo la palabra final "saisissant" es afectivo-axiológica. Es de observar la intromisión de Yo-modal, muy inusual en las descripciones de Baudelaire, que le sirve para salir del marco descriptivo, para dejarse llevar por esa curiosa divagación - que ocupa casi la mitad del espacio - respecto de un personaje que le atrae y del que sabe su inexistencia en el cuadro. Convendría además tener el referente ante los ojos, para comprobar de qué manera, como es aquí el caso, se puede distorsionar la realidad con la interpretación. Tampoco existe ese "monde ensanglanté" ni "les filles insultées". Lo cierto es que, salvo un par de personas maniatadas en el primer plano, pocos elementos reflejan la guerra sino más bien el lujo de unos caballeros de otros tiempos. Pero éste es otro tema.

En nuestro segundo ejemplo Baudelaire describe un cuadro de Delacroix del mismo Salon de 1859; se trata de la Mise au tombeau :

Le décor, c'est le caveau lui-même, emblème de la vie souterraine que doit mener longtemps la religion nouvelle! Au dehors, l'air et la lumière qui glisse en rampant dans la spirale. La Mère va s'évanouir, elle se soutient à peine! Remarquons en passant qu'Eugène Delacroix, au lieu de faire de la très sainte Mère une femmelette d'album, lui donne toujours un geste et une ampleur tragiques qui conviennent parfaitement à cette reine des mères. Il est impossible qu'un amateur un peu poète ne sente pas son imagination frappée, non pas d'une impression historique, mais d'une impression poétique, religieuse, universelle, en contemplant ces quelques hommes qui descendent soigneusement le cadavre de leur Dieu au fond d'une crypte, dans ce sépulcre que le monde adorera, "le seul, dit superbement René, qui n'aura rien à rendre à la fin des siècles !" (p.634).

Observamos aquí también la inclusión de lexemas con algún rasgo semántico subjetivo, pero menos que en los ejemplos precedentes. Los axiológicos puros son dos: "parfaitement" y "superbement"; los demás, como "soigneusement", pertenecen, en este contexto, a la subjetividad descriptiva. Lo recurrente es la subjetividad afectiva localizada en varios signos tipográficos de exclamación que expresan la sorpresa y la emoción del crítico, y en "sentir son imagination frappée", expresión introducida por el verbo modal en tercera persona "es imposible que" que tiene por objeto significar que cualquier espectador, también él, se siente inevitablemente sobrecogido por el cuadro. Además de lo afectivo está lo interpretativo en "la lumière qui glisse en rampant" o en "un geste et une ampleur tragiques"; está, sobre todo, la evocación poética de las palabras de René, En definitiva, pocos juicios de valor expresados de manera directa y llana. Eso mismo llama la atención en los dos ejemplos presentados hasta ahora: la inmersión subjetiva en espacios descriptivos de una cierta consideración no suele ser de tipo axiológico; es lo que venimos llamando subjetividad descriptiva.

Pero no debemos olvidar que dichas descripciones representan un fenómeno marginal en los Salones de Baudelaire, en los que encontramos con más frecuencia espacios descriptivos más moderados, que llegan a pasar incluso inadvertidos, de tal manera que podríamos calificarlos con iguales palabras que las que el crítico empleó para definir el dibujo de Corot: "abrégativement et largement" (p.663), entendiendo por "large" una descripción a grandes rasgos. Gita May habla de manera acertada de descripciones "mnémoniques et synthétiques" (85). Nada de extraño tiene que el autor no se entretuviera en este ejercicio, ya que se vanaglorió de escribir el Salon de 1859 sin haberlo visto. Ciertamente es que, ante la enorme sorpresa de Nadar, vuelve a enviarle otra carta dos días después para rectificar y confesar que sí lo había visitado, aunque una sola vez (86). Tan escasa visita debía necesariamente engendrar una gran moderación descriptiva, ejercicio que desaparece de manera radical ya en *Le Peintre de la vie moderne*, ensayo organizado en capítulos que, se

supone, son los ejes temáticos de la obra de Constantin Guys - tales como "les annales de la guerre", "le dandy", "la femme", "les femmes et les filles", "les voitures"... - y que sólo ofrece una serie de divagaciones morales en torno a esos grandes temas de los dibujos. Pero *Le Peintre de la vie moderne* no es un Salón y en estos últimos el discurrir se presenta de manera diferente. Baudelaire se cibe hasta el final, hasta el Salon de 1859, al ejercicio descriptivo y apreciativo.

Estudiaremos ahora lo que ocurre en los casos más frecuentes, aquéllos en los que el segmento descriptivo aparece muy mermado y reducido a la simple enumeración del tema y los rasgos temáticos más sobresalientes. Hemos dicho que lo axiológico no es lo propio de la descripción. Veremos ahora cómo descripción y apreciación tienden a separarse para formar dos micro-universos independientes. Tomaremos, en primer lugar, en su práctica integralidad crítica, el macro-segmento que Baudelaire dedica a la pintora Céleste Pensotti (86):

Ce sont deux jeunes femmes, l'une appuyée sur l'épaule de l'autre, qui regardent à travers une fenêtre ouverte. - Le vert et le rose, ou plutôt le verdâtre et le rosâtre y sont doucement combinés. Cette jolie composition, malgré ou peut-être à cause de son afféterie naïve d'album romantique, ne nous déplaît pas; - cela a une qualité trop oubliée aujourd'hui. C'est élégant, - cela sent bon. (p.383).

Cualquier lector puede distinguir sin problemas las frases estrictamente descriptivas. Además de venir separadas por un guión, frecuentes en la escritura de Baudelaire, la ausencia de rasgos apreciativos, axiológicos e interpretativos llama la atención y nos conduce a percibir los límites del segmento inicial hasta "ouverte". Todo lo posterior rompe amarras con la descripción y se subsume en la crítica hecha de apreciación axiológica - "jolie", "qualité trop oubliée" -, apreciación afectivo-axiológica en "ne nous déplaît pas", y subjetividad descriptiva en "doucement combinés" y "élégant"; por último, la interpretación metasemémica "son afféterie naïve d'album romantique" y "cela sent bon".

La separación entre la objetividad inicial y la subjetividad posterior es radical.

Veamos un segundo ejemplo. Se trata del macro-segmento crítico dedicado a La Mort de Cléopâtre, del pintor Lassalle-Bordes (87):

Cléopâtre expire sur son trône, et l'envoyé d'Octave se penche pour la contempler. Une de ses servantes vient de mourir à ses pieds. La composition ne manque pas de majesté, et la peinture est accomplie avec une bonhomie assez audacieuse; la tête de Cléopâtre est belle, et l'ajustement vert et rose de la négresse tranche heureusement avec la couleur de sa peau. Il y a certainement dans cette grande toile menée à bonne fin, sans souci aucun d'imitation, quelque chose qui plaît et attire le flâneur désintéressé. (p.442).

Baudelaire no impone en este caso límites tipográficos, sin embargo, al igual que en el segmento anterior, la demarcación se hace evidente. Las dos primeras frases manifiestan una objetividad que destaca frente al contenido semántico subsiguiente. A partir de "La composition...", todos y cada uno de los segmentos frásticos poseen un rasgo subjetivo: puede ser la axiología - ne manque pas, heureusement, à bonne fin -, puede ser la subjetividad descriptiva - majesté, bonhomie assez audacieuse, belle, grande toile - o la combinación de la afectividad y la axiología - plaît et attire -. Podríamos multiplicar los ejemplos; siempre encontraríamos, en los segmentos críticos que nos hablan de pintores y cuadros interesantes, siendo de segundo orden, la misma organización textual : un micro-segmento descriptivo objetivo rodeado por otros micro-segmentos de tipo crítico-apreciativo fuertemente axiologizado.

Nos detendremos en un tercer y último ejemplo. Érigone del pintor Tassaert, expuesta en el Salon de 1846, es uno de los dos cuadros del artista que llevan al crítico a añorar un museo del amor, donde quedarían retratados todos los sentimientos amorosos :

Érigone est à moitié couchée sur un tertre ombragé de vignes, - dans une pose provocante, une jambe presque

repliee, l'autre tendue et le corps chassé en avant; le dessin est fin, les lignes onduleuses et combinées d'une manière savante. Je reprocherai cependant à M. Tassaert, qui est coloriste, d'avoir peint ce torse avec un ton trop uniforme. (p.445).

Si no fuera por la palabra "provocante" que pertenece a la subjetividad descriptiva, la descripción, en su conjunto, ofrecería un aspecto objetivo. No ocurre así con la segunda parte donde "fin", "manière savante", "reprocher" y "trop uniforme" son axiológicos. Observamos pues, de manera reiterada, que la axiología tiene tendencia a condensarse en macro-segmentos fuertemente apreciativos que se pueden aislar sin dificultad, espacios textuales en los que el verbo desaparece con frecuencia, salvo en los casos negativos, dejando lugar a sintagmas nominales o sintagmas atributivos caracterizados por adjetivos y sustantivos axiológicos. Damos, sin más comentarios, dos ejemplos elocuentes:

Le tableau est mauvais; pas de style; mauvaise composition, mauvaise couleur. Il manque de caractère. (p.385).

C'est certainement fort joli, fort élégant, et d'une très bonne couleur. Le paysage est bien composé. Le tout rappelle beaucoup Diaz; mais c'est peut-être plus solide. (p.385).

La homogeneidad de dichos micro-segmentos apreciativos no es sistemática. Hemos tenido ocasión de ver cómo los elementos de subjetividad descriptiva se entremezclan con enorme facilidad a los axiológicos. Todos los ejemplos anteriores nos lo habrán mostrado. Por otra parte, tampoco existe homogeneidad desde el punto de vista del signo. El segmento crítico de un determinado cuadro puede reunir lo positivo y lo negativo. Observemos en los ejemplos siguientes cómo la conjunción "mais" determina la inversión del significado para anular todo posible error interpretativo:

La couleur est chaude, mais la manière est pénible; le dessin habile, mais non pas original. (p.363).

La Venus est jolie, delicate et dans un bon mouvement; mais la numphe accroupie en face d'elle est d'un poncif affreux. (p.478).

De este último análisis debemos recordar resumidamente: por una parte, el hecho de que la axiología pueda filtrarse en cualquier lugar del texto. Por otra, que su presencia en los segmentos especulativos es preferentemente de naturaleza sustantiva. En tercer lugar, hemos detectado su fuerte inmersión en los macro-segmentos críticos, con una tendencia muy clara a la concentración en espacios apreciativos que se distancian y separan de la descripción propiamente dicha, segmentos estos últimos en los que puede concurrir también la axiología, sin llegar a ser su característica.

1.2.3.3. Conclusión.

Aunque la lengua disponga para cada una de las categorías, sustantiva, adjetiva, verbal y adverbial, de una gran variedad de términos positivos y negativos, el estudio nos ha revelado, en la crítica de arte de Baudelaire, un uso muy diferenciado según la valoración atribuida a los objetos artísticos. Encontramos un cortejo de palabras peyorativas que pertenecen con preferencia a los sustantivos y a los verbos, mientras los términos laudatorios adoptan rasgos semánticos adjetivos y adverbiales. Lo que merece la desaprobación del crítico - sea un objeto artístico o una idea -, se ve descalificado por sustantivos que funcionan como injurias. Baudelaire coloca etiquetas que atribuyen al objeto examinado determinadas propiedades, como si éstas fueran

intrínsecas a él. En el extremo opuesto, lo que merece su aprobación es descrito en términos de cualidad, infinitas cualidades que se van sumando y abordan el objeto con alarde imaginativo.

En el polo negativo del discurso, nos han llamado la atención términos tales como "absurdité", "bêtise", "niaserie", antónimos todos de la palabra inteligencia, poniendo así de manifiesto la importancia que revestía para Baudelaire, no sólo lo bello y lo hermoso, sino también lo racional, la lógica y la sabia reflexión. Esta característica que se deduce de la axiología, se deducirá también de lo poético, como veremos en la segunda parte, y se habría deducido de la estructura general de su obra si hubiésemos llevado a cabo un clásico estudio formal. No en vano, Gita May califica a Baudelaire de filósofo. Independientemente de su valor poético y de su valor crítico y apreciativo, forzoso es observar cómo estos ensayos sobre el arte presentan una densidad de pensamiento que cataliza en una idea central. En efecto cada uno de los textos pivota sobre una idea general -el romanticismo en 1846, la imaginación en 1859- idea que engarza los distintos segmentos críticos. Esta reflexión de tipo general se ve, además, abocada a una conclusión, a un desenlace - la invocación de 1846 a los héroes románticos y la explicación final de 1859, en la que Baudelaire justifica la menor cantidad de creaciones valoradas por la ausencia de obras imaginativas, eludiendo hablar del realismo y de sus epígonos. Tanto es así, que los Salones muestran una gran armonía estructural debida a ese elemento racional muy enraizado en el crítico, quien sabe poblar sus escritos de imaginación y sensibilidad sin que ello vaya en detrimento de la profundidad y la inteligencia. Así lo vieron sus críticos, Paul Valéry por ejemplo, quien califica su poesía de "une combinaison de chair et d'esprit" (88) o Flaubert, quien sabe valorar la densidad filosófica de su poesía; "la phrase est toute bourrée par l'idée, à en craquer" (89).

El lenguaje crítico en Baudelaire evidencia una casi total ausencia de términos específicos del "argot" pictórico. Algunas expresiones, como "manière solide", "couleur dure" o "une pâte heureuse" que pueden esmaltar aquí y allá su discurso, aunque siempre de manera escasa y puntual, no producen ya en el siglo XIX ningún efecto especial. Baudelaire tiene además conciencia de no escribir para profesionales y no pretende enseñar nada en materia de técnica pictórica :

Assez d'autres parleront le jargon de l'atelier et se feront valoir au détriment des artistes. L'érudition me paraît dans beaucoup de cas puérile et peu démonstrative de sa nature. (p.579).

Baudelaire no quiere estudiar los medios empleados por el artista, sino el resultado obtenido, resultado del que nos quiere hablar en términos de sentimiento.

Por último, hemos aprendido, gracias al estudio de la axiología, que ésta se convierte en la herramienta característica de los segmentos apreciativos, para hablar con más concreción, de los espacios que glosan las obras de mediano interés. En cuanto que el lienzo o la estatua despiertan un mayor interés en Baudelaire, la axiología cede paso a otra dimensión. La emoción significa su desaparición; la descripción y el segmento apreciativo se evaden hacia lo afectivo o, con mayor acierto, sutilidad y decoro hacia lo interpretativo.

1.2.4. Conclusiones.

Llegados al final del camino recorrido en la obra de Baudelaire, desde el punto de vista de la enunciación, conviene hacer un esfuerzo de síntesis a fin de despojarnos de detalles periféricos que enturbian la comprensión del fenómeno global, y lograr extraer de esos textos críticos lo que más les caracteriza. Respecto de la situación de comunicación que los textos instauran, hemos observado una gran disparidad entre unos y otros. Si en los Salones de 1845, 1846 y 1859 el discurso se produce en presente de indicativo, los actantes directamente concernidos por el planteamiento inicial de cada texto ofrecen notables diferencias. El Salon de 1845 elude presentarlos de manera formal e insiste en la indefinición de sus protagonistas, aunque éstos afloren tímidamente en la escritura. Por el contrario los textos de 1846 y 1859 establecen muy claramente las reglas del juego comunicativo desde las páginas iniciales.

En la evolución general destacan dos hechos: la pronta madurez alcanzada por el autor, quien sabe dar en unos pocos meses, un año escaso entre 1845 y 1846, el salto del empleo de un *Nous* sin contornos definidos, al de un *Je* que derrocha seguridad y maestría. A partir de la emergencia del *yo*, Baudelaire siempre hablará en adelante en su propio nombre, dejando paso a un *Nous* plural en las operaciones de progresión textual o cuando el alocucionario pueda sentirse seriamente concernido. En segundo lugar, se observa la constante necesidad de introducir en los textos un *Vous*, que va haciéndose cada vez más preciso y definido a lo largo de los años. Este actante destinatario cobijado en 1859 tras *N*****, hombre de gran sensibilidad artística, autodidacta y refinado,

está latente en sus textos muy desde el principio, pero sólo el tiempo y la madurez de la escritura le llevarán a instalarlo en el corazón mismo de la obra. De la evolución de los allocucionarios deriva un tercer factor no menos importante: el tono y el fluir de cada Salón. En efecto, el juego y la presencia de los deícticos personales resulta decisivo de cara a definirlos. De un texto algo frío y distante en 1845, la crítica de arte de Baudelaire evoluciona hacia ese tono intimista que caracteriza 1859 por la intensa comunicación que mantienen el Je y el Vous. El papel atribuido al lector, ese papel que el autor encomienda al receptor del mensaje y le hace representar gracias a unas señas impresas en el texto para él, varía mucho de 1845 a 1859; y, por deriva, la manera de vivir del propio autor en su escritura estará en función de esas diferentes maneras de ser del actante receptor. Una interacción de los dos fenómenos crea una sintaxis pronominal peculiar que confiere a la obra una inflexión y un modo particular de decir. Presencia del allocucionario a la que no podemos permanecer insensibles, como lector, por ser el lugar donde nos sentimos directamente implicados.

Gracias al estudio de los micro-segmentos iniciados por un deíctico personal Je y gracias al estudio de la axiología, podemos ahora aproximarnos a una primera definición de algunos enclaves característicos de la crítica de arte baudelairiana. En los macro-segmentos especulativos hemos observado una fuerte presencia de Yo-modal y Yo-metadiscursivo, dos tipos de inmersión subjetiva que cumplen, sin embargo, una función objetivante. Los primeros, porque su misión consiste en mostrar la disposición mental del autor frente al contenido frástico asertado y en esta imagen-instantánea retratada en el texto se inscribe un esfuerzo objetivo. Los segundos, los Yo-metadiscursivos, porque estructuran y organizan el texto. Hemos comprobado, además, que estos macro-segmentos especulativos pueden ser el lugar de inclusión de los Yo-descriptivos, de la axiología y de fenómenos dialógicos, pero su mayor o menor presencia orienta

decididamente estos enclaves-bisagras del discurso hacia otras formas. La pluralidad de voces de ficción en 1859, frente a las citas cultas de 1846, la axiología sustantiva que deja paso a una mayor subjetividad y el empleo de Yo-descriptivos hacen del texto de 1859 un espacio de libertad donde lo especulativo tiende a desplazarse bien hacia la autobiografía bien hacia lo narrativo.

En los macro-segmentos propiamente críticos, los que contemplan y comentan las obras de arte, se van diferenciando dos enclaves, los descriptivos y los apreciativos. Los primeros no son lo más llamativo de dichos macro-segmentos críticos. El autor no se recrea en la descripción, de tal manera, que aquélla resulta, globalmente, muy escueta y escasa. Los lugares dedicados a la descripción pueden admitir elementos subjetivos que hemos caracterizado como subjetividad descriptiva al ser elementos de tipo afectivo aplicados a los objetos y a los personajes de las obras. En estos espacios descriptivos tampoco se suele detectar, salvo en contadas excepciones, la presencia de una subjetividad deíctica. Los enclaves apreciativos, muy diferenciados de los anteriores, son, por su parte, el lugar de una axiología condensada. Axiología verbal y sustantiva cuando las obras no son del agrado del crítico, adjetiva y adverbial cuando llaman su atención, presenta además, en este último caso, una gradación y unos matices de los que se ven privados los elementos negativos. Hemos observado también en los segmentos apreciativos una fuerte presencia de Yo-crítico, pues quedan, en su casi totalidad, absorbidos por dichos espacios textuales. Es de señalar, de nuevo, que los segmentos apreciativos surgen con preferencia cuando se trata de contemplar obras de mérito común y mediano, obras que no llegan a entusiasmar; cuando las obras artísticas conmueven a Baudelaire, los segmentos apreciativos tienden también a sustituir la axiología por la interpretación, haciéndose entonces el contorno de ambos discursos - el descriptivo y el apreciativo - más fluctuante y el macro-segmento crítico resultante más homogéneo.

No cerraremos este capítulo sin antes hacer hincapié en todo lo que la escritura nos ha desvelado respecto de Baudelaire. Discurso referencial sobre el arte, parece actuar como un espejo en el que paulatinamente se dibuja la imagen del autor. Aparece un espíritu fuerte y apasionado, como nos han mostrado las interferencias o explosiones afectivas de los Yo-crítico, la radicalidad de algunas manifestaciones axiológicas sustantivas o el poder de convicción de la dedicatoria de 1846, por citar algunos ejemplos. Sin embargo, se percibe un claro esfuerzo por contener este temperamento. Cada vez que se emociona con algo hermoso, todas las claves subjetivas primarias - delxis, axiología y afectividad - desaparecen, dejando paso a la interpretación que se torna poética, como estudiaremos en la segunda parte. Los mismos destellos de violencia permiten apreciar, aún mejor, la voluptuosa contención que baña todo lo demás. No es extraño que su poesía hable tanto de los gatos, pues es el animal que mejor simboliza el deambular de su escritura: majestuosa belleza, aparentemente apacible, pero conteniendo toda la elasticidad y la fuerza potencial de un felino. Y la misma impresión se desprende de la fotografía de Baudelaire dejada por Carjat: una mirada que nos penetra hasta lo más hondo y unos labios cerrados, apretados, donde desaparece el labio superior a fuerza de ejercer violencia en esa boca que quiere guardar su secreto. Quizás fuera necesario, finalmente, el ejercicio de la violencia para compartir su misterio.

N O T A S

(1) Es ésta la opinión de Armand Moss, 1973, p.55.

(2) La Bruyère, Les Caractères; París, 1973, Le livre de Poche, p.121.

(3) Así lo escribió en una carta del 20 de junio de 1863, al director de la revista *Revue nationale*, (Baudelaire, 1973, t.II, p.307): "Je vous avais dit: supprimez tout un morceau, si une virgule vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d'être.

"J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est parfaitement fini." Ya en 1861 (Baudelaire, 1973, t.II, p.176), el poeta escribía: "J'ai pris l'habitude, depuis mon enfance, de me considérer comme infaillible." Tal dominio tenía su razón de ser, tanto para el escritor como para el artista, pues: "Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement" (Baudelaire, 1976, t.II, p.612).

(4) Kelley, 1969, p.345-346.

(5) Kelley habla de las "paradojas" de la dedicatoria (1969; p.331) o del tono "direct et provocateur adopté par le poète <qui> semble être fait pour agacer le bourgeois plutôt que pour le convaincre. Il laisse deviner bien plus de mépris que de bienveillance" (1975; p.54). Annie Becq pide, en su artículo, un estudio en profundidad de esta dedicatoria que califica de "irritante ambiguïté" (1977; p.71) y de "mélange surprenant d'ironie sarcastique et d'enthousiasme quasi prophétique: la thèse défendue semble répugner à celui qui la profère" (1977; p.73). A pesar de la ironía, se quiere ver, por lo tanto, en ella un "rêve d'une harmonie totale" que sería, según Kelley (1975; p.105), el modo de liberarse de sus angustias y de "integrar" la faceta "tenebrosa" de su carácter. Annie Becq (1977; p.74) se inclina por pensar que la ambigüedad de la introducción tiene mucho que ver con la situación de atomización de la producción intelectual y artística, campo que sólo se hizo a partir de una ruptura con la burguesía, y, por lo tanto, de la escisión entre poder cultural y poder económico.

(6) Kelley, 1975, p.16 y p.105.

(7) Cf. *Conseils aux jeunes littérateurs* (1976, t.II, p.13-20): Baudelaire establece que el talento siempre da lugar al reconocimiento público. La fórmula empleada no deja dudas: "un succès est, dans une proportion arithmétique ou géométrique, suivant la force de l'écrivain" (p.13). En 1846, Baudelaire confiaba plenamente en la fuerza del genio y en su capacidad de arrastre. A los que se quejaban del éxito de escritores como Eugène Sue, les contestaba: "La question n'est pas de savoir si la littérature du cœur ou de la forme est supérieure à celle en vogue. Cela est trop vrai, pour moi du moins. Mais cela ne sera qu'à

moitié juste, tant que vous n'aurez pas dans le genre que vous voulez installer autant de talent qu'Eugène Sue dans le sien. Allumez autant d'intérêt avec des moyens nouveaux; possédez une force égale et supérieur dans un sens contraire; doublez, triplez, quadruplez la dose jusqu'à une égale concentration, et vous n'aurez plus le droit de médire du bourgeois, car le bourgeois sera avec vous" (p.14). Esta confianza es la que explica, a nuestro entender, la fuerza ilocucionaria que Baudelaire ha querido dar a su introducción. Por aquellos años, sólo alguna carencia en el escritor podía responder del fracaso: "Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque quelque chose" (p.14), optimismo que sólo durará tres o cuatro años más, pues los especialistas dan 1850, incluso 1849, como probable fecha para la elaboración del poema "Le guignon".

(8) Kelley (1969; p.337) encuentra analogías entre el pensamiento de Baudelaire de 1846 y las teorías humanitarias y progresistas de antes de 1848, siempre que dichas teorías se interesan por una armonía universal, y no tanto por una igualdad absoluta (1969; p.337).

Se habla básicamente del "socialismo" de Baudelaire, en concreto, por tres hechos: a) La introducción del Salon de 1846; b) un artículo redactado en favor del cantante Pierre Dupont y c) porque se le vió en las barricadas de la revolución de 1848. No es nuestra intención discutir esos acentos "fourieristas" que Pommier y Kelley quieren prestarle, sin embargo, nos gustaría hacer las siguientes puntualizaciones: los acentos humanitarios de la introducción nos parecen demasiado en discordancia con el resto del texto - observación a la que llegamos tras el estudio de los deicticos personales Je y Vous- como para tomarlos en serio. En segundo lugar, conviene recordar que la admiración manifestada por la canción Le Chant des Ouvriers, lo es por la belleza poética de las ideas, más que por el mensaje ideológico, en ellas incluido: "Pierre Dupont est une âme tendre portée à l'utopie, et en cela même vraiment bucolique" (Baudelaire, 1976, t.II, p.172); "Tout ce qui appartient à la classe des sentiments doux et tendres est exprimé par lui avec un accent rajeuni" (Ibidem, p.173). Cualquier persona, con la menor fibra sensible, habría sentido igual admiración por esos hermosos sentimientos sin por eso ser tachado de socialista. Recordemos, además, que Pierre Dupont es SU amigo, en aquel momento. En cuanto al tercer punto, nos unimos plenamente a la opinión de Pascal Pia (1967; p.77): "On dirait plutôt qu'il s'abandonne à l'une de ces ivresses dont un de ses Petits-Poemes en prose (Enivrez-vous) soulignera la nécessité".

En conclusión, diremos que se puede hablar de "acento humanitario", siempre y cuando no se pierda de vista que lo esencial del pensamiento de Baudelaire, por los años cuarenta, su meta profunda y sus preocupaciones -aunque necesite de un reconocimiento terrenal para subsistir- están más allá de lo puramente humano, de tal manera que lo que se quiere analizar como ideología política no es sino el reflejo de un vago sentimiento universal totalmente desarraigado de la praxis.

(9) Henri Lemaitre, 1962, p.5.

(10) No es sólo la primera publicación en el campo de la crítica de arte; es la primera vez que Baudelaire publica algo que lleva su firma.

(11) Maingueneau, 1981, p.20.

(12) Baudelaire deslumbra como "dandy" en el círculo del Hotel Pimodan, según Ferran (1968; p.3). Cf. en particular, sobre este aspecto, el interesante capítulo de su libro "Au seuil de la vie esthétique, le dandy intérieur" (Ferran, 1968; p.50-72), así como las líneas que Pascal Pia (1967; p.70) consagra a esa "distinction qui fait du dandy un véritable prince de l'esprit". Champfleury habla de su "caractère de parfait gentleman, de sa rare distinction" (Citado por A. Moss, 1973; p.71).

(13) Baudelaire dedica un capítulo del ensayo *Le Peintre de la vie moderne* al dandismo (p.684-691): *L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être* (p.684). Es, según Baudelaire, una institución que tiene raíces lejanas: el emperador Cesar, entre los romanos, es al igual que Chateaubriand, uno de sus mejores representantes.

(14) Según Baudelaire (1975, t.I, p.678 y p.711): *"Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir" (...) "gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme."* Para René Huygue (1961, p.213), el dandy y la dualidad que le caracteriza - alma de fuego y cabeza fría - *"résout l'antinomie du classique et du romantique"*.

(15) Baudelaire, 1976, t.II, p.779.

(16) Quejarse del "burgués" es, según Baudelaire, no ver con claridad donde está el problema: *"Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste bourgeois, qui a été crée pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre"* (Baudelaire, 1976, t.II, p.414). La crítica de arte de Baudelaire está trufada de observaciones de este tipo: p.351-352; p.414; p.415; p.492; p.526; p.5716-578; p.683; p.688; p.717.

(17) Pichois hace hincapié en esa característica de su temperamento, siempre a disposición de sus amigos, y en particular de los que él admiraba. Cf. Baudelaire, 1976, t.II, p.1415.

(18) Guys, Constantin, Ernest Adolphe Hyacinthe (Holanda, 1802 - París, 1892). Dibujante de la Escuela francesa. Fue corresponsal de guerra del *Illustrated London News* y dejó en sus dibujos de Turquía, Crimea y España verdaderos archivos de tales contiendas. Pero Constantin Guys no daba ningún valor a su trabajo de tal manera que su enorme producción se encuentra hoy en día muy diseminada. Fue además un gran observador de la vida mundana del siglo XIX, muy por encima, nos dice Benezit (1976; p.323) de los Devéria, Gavarni o Eugène Lami.

(19) Pocas observaciones nos ha dejado el escritor sobre la obra de Manet: una cuarteta que cita Zola, en su crítica de arte, y unas líneas que pertenecen a Peintres et Aquafortistes, a lo que conviene añadir una carta (Baudelaire, 1973, t.II, p.387) escrita desde Bruselas a Théophile Thoré, crítico de arte contemporáneo de Baudelaire, que había acusado al pintor de plagio de la pintura española. Existe, además, esa frase tan conocida y comentada, escrita a Manet cuando éste buscaba consuelo en su amigo, después de las críticas recibidas por el cuadro Olympia, "*Vous n'êtes que le premier dans le décrépitude de votre art*" (Baudelaire, 1973, t.II, p.497). Es, realmente, poco, aunque conviene recordar que Manet está en sus inicios, que Baudelaire está en Bruselas y probablemente no haya visto las últimas producciones del pintor. En este sentido, los puntos de vista de Lecaye (1968) y Georgel (1975) resultan esclarecedores, pues en vez de seguir ensombreciendo tal desacierto de Baudelaire, intentan volver a situar y a comprender lo que fue la relación del poeta con el pintor.

La amistad de Manet y Baudelaire es anterior a las obras maestras del pintor. En 1860, el poeta le acompaña, casi a diario, a los jardines de las Tullerías donde Manet despliega su caballete para pintar bajo los árboles, para pintar por ejemplo La Musique aux Tuileries, lienzo terminado en 1861 y en el que queda reflejada esa modernidad tan solicitada por el crítico. Las afinidades entre los dos hombres no han pasado inadvertidas a Paul Valéry quien escribe: "*Un homme qui écrit Bénédiction, les Tableaux Parisiens, les Bijoux et le Vin des chiffonniers, et un homme qui peint tour à tour le Christ aux Anges et l'Olympia, Lola et le Buveur d'absinthe, ne sont pas sans quelque profonde correspondance*". Citado por Rebeyrol, 1949, p.707. Mouton (1965; p.2) encuentra que las páginas escritas sobre Constantin Guy podían perfectamente aplicarse a Manet quien "*réalisa splendidement tout ce testament baudelairien qui constitue une sorte d'analyse anticipée de toute son œuvre*". Los contemporáneos del poeta y del pintor vieron una paternidad espiritual entre los dos hombres, según Rebeyrol (1949; p.707). Lo que sí sabemos, por Nadar, es que en su lecho de muerte, Baudelaire pronuncia, a duras penas ya, el nombre de su amigo.

(20) En una carta a Poulet Malassis, Baudelaire (1973, t.I, p.639) escribe "*Ah! Guy! Guy! si vous saviez quelles douleurs il me cause! Ce maniaque est un ouragan de modestie, Il m'a cherché querelle quand il a su que je voulais parler de lui*".

(21) Baudelaire, 1975, t.I, p.554. Pascal Pia (1975; p.98) habla de "*transfusion systématique*" para caracterizar tales asimilaciones.

(22) Cf. Pichois, en sus notas a Baudelaire, 1976, t.II, p.1388.

(23) Ibidem, idem.

(24) Baudelaire se refiere a la pintura Marat. Es la primera vez, según Adhémar (1979; p.132), que el público de la generación del poeta tenía la oportunidad de contemplar algunas obras de David.

(25) Para el Salon de 1859, estaba anunciada la exposición de algunas obras inglesas que luego no tuvo lugar. Baudelaire manifiesta, al inicio de su ensayo, su decepción y tristeza por el cambio de programa. En una hermosa página del inicio de ese Salón (p.609), lleva a cabo un somero análisis caracterizando brevemente algunos de los pintores más conocidos. Damos una pequeña muestra: "Je m'étais donc fait une fête de renouveler connaissance avec Leslie, ce riche, naïf et noble humorist, expression des plus accentuées de l'esprit britannique; avec les deux Hunt, l'un naturaliste opiniâtre, l'autre ardent et volontaire créateur du pré-raphaélisme; avec MacIise, l'audacieux compositeur, aussi fougueux que sûr de lui-même; avec Millais, ce poète si minutieux; avec J.Chalon, ce Claude mêlé de Watteau, historien des belles fêtes d'après-midi dans les grands parcs italiens". Nos unimos a Lemaitre para sentir que Baudelaire no haya llevado a cabo el proyecto de 1855 (Baudelaire, 1976, t.II, p.582) de hacer un estudio de la pintura inglesa. Había encontrado ya, como insiste Lemaitre (1962; p.XII), un título "que lo dice todo": "L'Intime et le Féérique".

(26) Baudelaire reincide en varios lugares de su obra hablando de la belleza de la modernidad; cf. por ejemplo la apología del "habit noir": "N'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique" (Baudelaire, 1976, t.II, p.494). Es este un rasgo particular de la estética del poeta, rasgo que influiría probablemente sobre Champfleury y Courbet, quien "résume en quelque sorte cette grande esthétique baudelairienne qui a inauguré l'ère moderne dans l'art", según Abe, 1962; p.41.

(27) Esta constante de querer ver lo bello no como algo absoluto y eterno, como pura abstracción, sino compuesto siempre de un elemento transitivo es lo que arraiga la estética de Baudelaire en la modernidad y la separa irremisiblemente de la estética renacentista. "(...) la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (Baudelaire, 1976, t.II, p.695). Esa dualidad del arte, Baudelaire la presenta como consecuencia de la dualidad del hombre: "Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps" (Baudelaire, 1976, t.II, p.686).

(28) Cfr. sus notas a Baudelaire, 1975, t.I. p.803.

(29) André Gide, Anthologie de la Poésie Française, *La Pléiade*, 1949, p.43.

(30) Ducrot, 1985, p.4.

(31) Cf. nota nº85 a la introducción teórica, p. 433.

(32) Benveniste, 1966, p.271.

(33) Récanati, 1979, p.100. Para el investigador, los enunciados constatativos describen una realidad pre-existente (Ibidem, p.107). El paradigma del enunciado constatativo es "Frege est mort en 1925" (Ibidem, p.116).

(34) Benveniste, 1974, p.188.

(35) En última instancia, sólo el locutor puede asumir y "responsabilizarse" de la modalidad expresada en una frase, no obstante, a menudo se ofrece al interlocutor el punto de vista de otros, respecto de una determinada relación, es decir una modalidad que no pertenece al locutor. Por ejemplo en la frase "Pablo cree que lo va a conseguir", el verbo creer pretende transmitir una modalidad que atañe a Pablo; sin embargo, como anota Bernard Pottier (1976; p.49) dicha modalidad sólo puede ser supuesta. En el caso que nos ocupa, hemos querido ceñirnos, estrictamente, a la modalidad que concierne al locutor, de ahí que nos hayamos limitado a estudiar los verbos modales en primera persona.

(36) Cf. supra p.132 la nota nº80 de muestra introducción teórica.

(37) Bally, 1965, p.46.

(38) Cf. Cervoni, 1987, p.72-78.

(39) Kerbrat Orecchioni, 1980, p.103.

(40) Para las características del discurso científico y, concretamente, esa ausencia de valor subjetivo en fórmulas del tipo "voy a demostrar ahora..." cf. Maingueneau, 1981, p.32-34.

(41) Es ésta una de las fórmulas preferidas de Austin para caracterizar los actos del discurso. Para discernir los actos ilocucionarios de los perlocucionarios, el lingüista se pregunta qué es lo que uno hace "al decir tal cosa" o "diciendo tal cosa" - para los actos ilocucionarios - y qué es lo que se hace "por el hecho de decir tal cosa" - para los actos perlocucionarios. Cf. Austin, 1970, p.119.

(42) Ese rechazo a la incorporación al arte de elementos extraños, como puede ser por ejemplo el querer dar un significado filosófico a una pintura o pretender utilizar el cuadro para fines ideológicos, le lleva a concebir una dura crítica hacia lo que él mismo llamó el "arte filosófico". Proyectó hacer un estudio del que sólo han quedado unas notas y un esbozo (Baudelaire, 1976, t.II, p.598-607) en el que considera "heréticos" a tales artistas porque, nos dice, "plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée" (Baudelaire, 1976, t.II, p.699).

(43) Baudelaire, 1975, t.I, p.649.

(44) Es el carácter variable y transitorio de lo bello, según lo define Baudelaire, lo que le lleva a rechazar el encerrarse en un sistema; sin embargo, esto no significa que su crítica de arte carezca de principios. El autor busca solamente no dejarse cegar por ellos (Ferran, 1968, p.491). Lemaitre (1962, p.131) ve incluso en la coherencia intelectual de su estética lo que le sitúa netamente por encima de sus contemporáneos y en particular de Théophile Gautier, tan admirado por Baudelaire.

(45) Hablar del uno es inevitablemente tener que hablar tarde o temprano del otro según Austin (1968, p.15). Para nadie, ni tan siquiera para Théophile Gautier, tiene Baudelaire palabras tan hermosas y tan llenas de admiración. En un artículo sobre el escritor manifestaba lo embarazoso que resulta dar a conocer tal sentimiento dado que "par la difficulté de s'exprimer convenablement, <l'admiration> ressemble à l'amour" (Baudelaire, 1976, t.II, p.103). El gran logro de la crítica de arte es llegar a mostrar esa admiración, y de alguna manera comunicarla al lector, sin "decirla" llanamente, sin expresarla, sin explicitarla.

(46) El odio hacia lo francés viene del carácter vodevilesco que caracteriza a sus gentes, según Baudelaire, por ese aspecto burlón que encarna Voltaire y es tan contrario a la poesía.

(47) Maingueneau, 1976, p.122.

(48) En una carta del 20 de diciembre de 1855, a su madre (Baudelaire, 1973, t.I, p.326): "Vous savez combien j'ai horreur de toute emphase. Je connais mes torts vis-à-vis de vous; toutes les fois que je sens quelque chose vivement, la peur d'en exagérer l'expression me force à dire cette chose le plus froidement que je peux. Vous ne vous tromperez donc pas en supposant sous mes paroles une chaleur et une intensité de désir que je n'y mets peut-être pas toute entière, par une retenue qui m'est habituelle."

(49) "Republicano" no debe entenderse en el sentido literal. También emplea la palabra "anarquista" para designar al mismo personaje. No es tanto un apelativo político como un sinónimo de "un ennemi des roses" (Baudelaire, 1976, t.II, p.490).

(50) Baudelaire, 1976, t.II, p.114.

(51) Ibidem, p.49.

(52) Brune, Adolphe (París, 1802-Id., 1875). Se le considera, según David Kelley (Citado por Pichois en sus anotaciones a Baudelaire, 1976, t.II, p.1573), como uno de los jefes de la Escuela neo-española que se formaría en París durante el reinado de Luis Felipe con la apertura del museo español.

(53) Catlin, George (1794-1872). Pintor de la Escuela Americana. Se especializó en el retrato de los Indios de América del Norte.

(54) Manzoni, Ignacio (1799-1880) es especialista en la pintura de lo fantástico, según Lemaitre, 1962, p.143.

(55) Baudelaire supo darse cuenta y observar la fuerza de la nueva escuela. Apreció sinceramente a Rousseau y a Corot, permaneciendo fiel a sus opiniones en los tres Salones pero el paisaje no deja de ser para él un tipo de pintura inferior. Así parece por las preferencias que Baudelaire manifiesta por lo urbano y lo artificial, pero también por una carencia, a su entender, entre los representantes de tal pintura: les faltaba, dice, una cualidad básica, la imaginación. "Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste" (Baudelaire, 1976, t.II, p.660). Lo cierto es que Baudelaire prefiere, en cierto modo, los decorados de teatro porque "ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir" (Ibidem, p.668).

(56) Joseph Fay (1813-1875). Pintor de la Escuela alemana.

(57) Baron, Henri-Charles-Antoine (1816-1885). Pintor de la Escuela francesa.

(58) Ricard, Gustave (1823-1873) es pintor de retratos y paisajes de la Escuela francesa.

(59) Penguilly L'Haridon, Octave (1811-1870). Pintor de la Escuela francesa, especializado en cuadros costumbristas y en paisajes.

(60) Clésinger, Jean-Baptiste, llamado Auguste (1814-1883). Es escultor y pintor de la Escuela francesa. Se casó con la hija de George Sand. Dejó a la posteridad bustos de personajes conocidos como Arsène Houssaye, Théophile Gautier, Mme Sabatier... Expuso en el Salon de 1847 la escultura Femme piquée par un serpent en la que también representó a Mme Sabatier, la inspiradora de Baudelaire.

(61) Esta idea recorre toda su obra. "...les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai" (Baudelaire, 1976, t.II, p.626-627). Como género, la "nouvelle" le parece al poeta superior al "roman" precisamente por el mayor número de condicionantes que la caracteriza (Baudelaire, 1976, t.II, p.119). Encontramos ideas similares incluso en su correspondencia: "Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense" (Baudelaire, 1973, t.I, p.676). Todo en Baudelaire es concentración, tensión, congestión... verdadero

alambique alquímico del que destila, gota a gota, las esencias de su pensamiento en forma poética.

(62) Laemlein, Alexandre (1813-1871) es pintor de la Escuela francesa, "représentant du pittoresque sentimental, alors très à la mode" comenta Lemaitre (1862, p.138).

(63) Gérôme, Jean-Léon (1824-1904) es pintor de la Escuela francesa. Expone por primera vez en el Salón de 1847. Sus lienzos tenían un precio considerable. Uno de sus cuadros más importantes es Phryné devant l'aéropage. En el artículo de Seznec (1959), el investigador compara la reacción de Diderot, frente a un cuadro de misma temática y mismo título pintado por Baudouin, con la reacción de Zola frente al cuadro de Gérôme, ambos, nos dice Seznec, Diderot y Zola, fueron influido por problemas de moralidad.

(64) Legros, Alphonse (1837-1911) es pintor de la Escuela francesa que Baudelaire descubre en el Salón de 1859. En realidad, expone sólo desde 1857 y en 1859, tiene una única obra, L'Angélus, para representarle. El poeta comenta que Legros está "épris des voluptés après de la religion" (Baudelaire, 1976, t.II, p.733).

(65) Gautier, Amand (1825-1894). Pintor de la Escuela francesa, cuyo cuadro de 1859 pertence, según Lemaitre (1962, p.335) a "la même famille spirituelle que celui de Legros". Vid. supra nota nº64.

(66) El sentir general convierte a Baudelaire en "muy" deudor de Delacroix, sobre todo los historiadores del arte como por ejemplo Hérain (1943; p.72), Fosca (1960; p.179) o Jullian (1970; p.72). Sin embargo, sus argumentos hacen más hincapié en lo que es la teoría sobre el color de Baudelaire, que propiamente en su estética. Por otra parte, todos parecen pensar que la amistad Baudelaire-Delacroix no existió de verdad, que las afirmaciones del poeta no son sino exageraciones del escritor joven que había quedado deslumbrado por el pintor. Sólo hubo unos escasos y cortos encuentros entre los dos hombres, encuentros en los que se supone, por otra parte, que Delacroix se mostraría frío y distante por no considerar nunca al joven Baudelaire como un amigo. Moss ha establecido que el primer encuentro debió tener lugar entre el 21 de enero de 1846 y el mes de abril del mismo año, y sabemos que libro del Salon de 1846 salió a la venta durante el mes de mayo. Querer hacer de las ideas estéticas de este ensayo la prolongación del pensamiento de Delacroix, es, cuando menos, conceder al escritor una gran capacidad de asimilación. Kelley (1975; p.VIII), por su parte, no observa ninguna ruptura ideológica entre 1845 y 1846 sino sólo una evolución lógica o progresión natural. Quizás las similitudes de pensamiento deban cargarse, como lo hace René Huygues, a la pertenencia de ambos creadores a una misma familia espiritual, el clasicismo, más exigente en Delacroix y con acentos decadentes en el caso de Baudelaire: "Delacroix, frère de deux héros de l'Empire, porte encore en lui le rêve enivrant dispensé par l'épopée et se borne à le transporter de la réalité de l'action dans le mythe de la création. Baudelaire accuse une étape de plus: celle où l'élan est retombé, celle où

l'exaltation épuisée tourne à la lassitude, au désespoir, au blasphème, thèmes familiers de sa poésie. C'est bien toujours la même courbe, mais à ses moments successifs" (1961; p.212).

(67) Cf. igualmente Baudelaire, 1976, t.II, p.434-435; p.458-472; p.495; p.625-626.

(68) Baudelaire, 1975, t.I, p.22.

(69) Tassaert, Nicolas-François-Octave (1807-1874) es pintor de la Escuela francesa. Especialista en cuadros de temas históricos y religiosos, irá progresivamente orientándose hacia lo libertino (Pichois, en sus anotaciones a Baudelaire, 1976, t.II, p.1695). El comentario de sus obras es ocasión, para Baudelaire, de confesarles toda la atracción que ejercen sobre él los temas amorosos: *"Soit dans les interminables soirées d'hiver au coin du feu, soit dans les lourds loisirs de la canicule, au coin des boutiques de vitrier, la vue de ces dessins m'a mis sur des pentes de rêveries immenses, à peu près comme un livre obscène nous précipite vers les océans mystiques du bleu"* (Baudelaire, 1976, t.II, p.443).

(70) Según el crítico de arte François Fosca (1960; p.188) Si Victor Hugo prefiere los adjetivos que hablan de contrastes entre la luz y la sombra, si Banville se limita a un espectro muy banal *"azur, pourpre, vermeil, or"*, Baudelaire, sigue diciendo Fosca, siempre nos sorprende en la elección de los adjetivos que caracterizan los colores. El historiador de arte tiene razón, pero tales adjetivos que tanto le seducen no son de tipo axiológico, son los interpretativos, que serán objeto de estudio en la segunda parte.

(71) Para conocer las opiniones de Baudelaire sobre Daumier, vid. el ensayo *Quelques caricaturiste Français* (Baudelaire, 1976, t.II, p.549-557).

(72) A pesar de algunas anotaciones que podrían considerarse como positivas, - *"la puissance de M. Ingres"*, *"le peintre a des mérites, des charmes incontestables"* o *"le goût de la beauté"*, en conjunto, las páginas que le dedica son negativas y hasta la preocupación por el estilo le parece, en Ingres, *"presque malade"*. Le reprocha en particular la ausencia de imaginación, lo que le lleva a establecer un paralelismo entre su pintura y la de Courbet. Los dos merecen el calificativo de *"vigoureux tempéraments"* pero también son *"anti-surnaturalistes"* (Baudelaire, 1976, t.II, p.586).

(73) Delacroix tardó mucho en ver en Baudelaire a un aliado incondicional y en comprender quién era realmente. Sólo en 1859 le envía una verdadera carta de agradecimiento:

"Comment vous remercier dignement pour cette nouvelle preuve de votre amitié. Vous venez à mon secours au moment où je suis houspillé et vilipendé par un assez bon nombre de critiques sérieux ou soi-disant tels. Ces messieurs ne veulent que du grand, et j'ai tout bonnement

envoyé ce que je venais d'achever, sans prendre une toise pour vérifier si j'étais dans les longueurs prescrites pour arriver convenablement à la postérité, dont je ne doute pas que ces Messieurs ne m'eussent facilité l'accès. Ayant eu le bonheur de vous plaire, je me console de leurs réprimandes, Vous me traitez comme on ne traite que les grands morts; vous me faites rougir tout en me plaisant beaucoup; nous sommes faits comme cela.

"Adieu, cher Monsieur; faites donc paraître plus souvent quelque chose: vous mettez de vous dans tout ce que vous faites, et les amis de votre talent ne se plaignent que de la rareté de vos apparitions.

Je vous serre la main bien cordialement." Citada por Henri Lemaitre, 1962, p.342.

(74) Hérain, 1943, p.77-78.

(75) Es igualmente la opinión de Foucart (1969; p.42) quien piensa, además, que Ingres, por lógica, tenía que haber sido, antes que Delacroix, el pintor preferido de Baudelaire. Lo mismo piensa Ritchie (1979; p.181), al encontrar similitudes temáticas entre el poeta y el artista: "Comme Ingres en peinture, Baudelaire s'est livré à l'étude passionnée de la forme; encore comme Ingres, ses préférences vont non pas au "grand style" des périodes classiques, mais bien plutôt au style plus pittoresque et moins discursif du pré-classicisme. Héritier de Gautier, il participe avec Ingres de la même tradition "troubadour" (Ritchie, 1979; p.179).

(76) Glaize, Auguste-Barthélémy (1807-1893) es pintor de la Escuela francesa. Fue alumno de Eugène y Achille Devéria.

(77) Vidal: existen dos artistas franceses con este apellido, Vincent y Victor. Baudelaire es probablemente víctima, dice Lemaitre (1962, p.75) de una confusión entre ambos.

(78) Granet, François-Marius (1775-1849), pintor de la Escuela francesa de gran éxito en su tiempo aunque hoy no sea recordado.

(79) Meissonier, Ernest (1815-1891) es un pintor de la Escuela francesa, de gran reputación en el siglo XIX. Es, dice Pichois (en Baudelaire, 1976, t.II, p.1590) "une gloire nationale, avec Horace Vernet".

(80) Haussouliér, Guillaume (1818-1891). Baudelaire hablará sólo de La Fontaine de Jouvence, expuesta en 1845. Las obras del pintor en el Salón de 1859 no dan lugar a ningún comentario. Durante mucho tiempo se pensó que la obra se había perdido. Sólo en 1955, en la obra de Jonathan Mayne The Mirror of art, se pudo disponer de una reproducción (Lemaitre, 1962, p.16).

El elogio hecho a La Fontaine de Jouvence pertenece a los escasos errores de Baudelaire que deben olvidarse, nos dice Fosca (1960; p.209), dado que de todos sus contemporáneos, fue el más clarividente. Para Kelley (1975; p.22), el elogio es, al igual que los elogios de La Charité de Laemlein y el cuadro Allégorie de l'Europe del Salon de 1846, uno de

sus arrebatos más desconcertantes. Nos inclinamos, aquí también, por la interpretación de Lemaitre (1962; p.XXXIV) quien ve, en este inicio, un rasgo original de Baudelaire, un rasgo que lleva en ciernes la marca de toda su búsqueda posterior, y por tanto de su coherencia estética: el afán de lo absoluto y la pureza en el arte.

(81) Carta del 12 de febrero de 1860 en Baudelaire, 1973, t.I, p.670.

(82) Méryon, Charles (1821-1868) es dibujante, especialista en aquatinta.

(83) Baudelaire, 1973, t.I, p.670.

(84) Gita May, 1973, p.120.

(85) En su carta del 14 de mayo de 1959 en Baudelaire, 1973, t.I, p.575.

(86) Pensotti, Céleste nace en París y es pintora de la Escuela francesa, especialista en cuadros de costumbres.

(87) Lassalle-Bordes Gustave (1814-1868). Fue alumno de Delacroix.

(88) Paul Valéry, Variété I, en Oeuvres, La Pléiade, p.610.

(89) Citado por Claude Pichois en sus notas a Baudelaire, 1975, t.I, p.805.

1.3. ESTUDIO DE LA ENUNCIACIÓN EN LA OBRA DE ZOLA.

1.3.0. Introducción.

Hemos indicado ya en la introducción de esta tesis cuáles son los textos zolianos sobre los que trabajamos, pero se hace preciso recalcar al inicio de este capítulo el lugar preeminente que, de forma ineludible, ocuparán en las próximas páginas, tanto el Salon de 1866, como el estudio sobre Edouard Manet. Así lo quiso Zola al elegir sólo estos textos para las tres ediciones que recogieron, en vida del autor, los escritos sobre el arte. Pero también se debe al lugar que ocupan dichos escritos en la historia de las ideas, al ser el primer manifiesto público que se erige en defensa del naciente impresionismo. Consideraremos de aquí en adelante dos periodos en la crítica de arte zoliana: un primer período para los textos de 1866 a 1868 y un segundo que engloba todos los artículos posteriores a 1870. Un largo silencio, debido a los acontecimientos de la guerra contra Prusia y a los de la Comuna de París, separa ambos periodos, pues Zola emigra de la capital y se instala en Burdeos desde donde realiza, como periodista, la crónica parlamentaria. Si bien es cierto que se observan diferencias estructurales entre los artículos que componen el último grupo, el posterior a 1870, también lo es que se oponen todos, de manera global y en lo que respecta a su enunciación - salvo quizás el artículo Peinture - a los textos del primer período. Será objeto de esta primera parte el estudio y análisis de tales diferencias.

Estudiaremos en primer lugar, como hemos hecho con los escritos de Diderot y de Baudelaire, la situación de comunicación que tales escritos generan. No cabe estudiar la subjetividad de una enunciación sin haber antes delimitado las circunstancias de dicha enunciación y los protagonistas de la misma. En un segundo momento estudiaremos la presencia de Zola en su texto a través de los deícticos personales y nos detendremos en los micro-segmentos generados por dichos pronombres, lo que nos llevará a apreciar la fuerza ilocucionaria del discurso así como su potencialidad perlocucionaria. En un tercer y último momento, nos detendremos en la subjetividad axiológica de la crítica de arte zoliana.

1.3.1. Situaciones de comunicación generadas en los textos:

Al abordar la crítica de arte del autor, lo notorio respecto de la situación de comunicación resulta ser su indefinición y su falta de homogeneidad. El texto se presenta como una enunciación formulada en primera persona de singular y dirigida a una segunda persona; se presenta, además, al amparo del género epistolar. Sin embargo, ninguno de los tres criterios se ofrecen claros ni definitivos. En un primer momento, el sujeto que escribe se esconde tras un seudónimo; la persona a la que va dirigido el mensaje es a veces singular, otras plural, y el género epistolar se toma y se deja con igual cadencia. Iremos aclarando estas ambigüedades, pero antes recordemos que los Salones de Zola están integrados por diferentes artículos, escritos todos para ser publicados en periódicos y por entregas, aunque algunos de ellos hayan dado posteriormente lugar a una edición en libro. Estudiaremos, pues, la

situación de comunicación que se genera en cada uno de los artículos o bloques de artículos destinados a un mismo público y referentes a un mismo acontecimiento artístico.

El pronombre de la segunda persona de plural *Vous* representa, las más de las veces, a los lectores del periódico al que iban destinados los artículos de Zola. Él no explicita nunca quiénes son esos lectores, pero muestra un conocimiento preciso de su público, conocimiento que trasluce en el contenido mismo de los artículos, como vamos a ver enseguida. Tras el conflicto nacional de 1870 y hasta 1876, período en que sólo se le permitió escribir artículos de crítica literaria, el acceso a los periódicos de París le fue vedado al joven crítico por su exaltación (1). Durante esos años sólo pudo escribir para periódicos regionales o extranjeros. Escribió, en concreto, para *Le Sémaphore de Marseille* y para un periódico ruso, *Le Messenger de l'Europe*, que representan, junto con los periódicos de París, tres tipos de público lector que dieron de hecho lugar a tres tipos de artículos. Los ensayos para periódicos parisienses son fundamentalmente los que datan de 1866, 1867 y 1868; son los más polémicos. La presencia de deícticos personales es muy notable. Los trabajos entregados al periódico ruso tienen una extensión similar, pero presentan una orientación ideológica marcadamente diferente. No se trata ya de polemizar, sino de informar al lector, de ofrecerle una panorámica general del estado de la pintura en Francia por aquellos años del siglo XIX :

Ayant visité plus d'une fois l'exposition, je connais maintenant toutes les toiles, même celles qui se cachent dans les coins. Je n'ai toutefois pas l'intention de vous envoyer un compte rendu détaillé qui aurait l'intérêt d'un catalogue, sans plus. Je tenterai plutôt de broser un tableau de l'état actuel de notre école française et de faire une caractéristique d'ensemble du mouvement artistique que nous vivons. (p.216).

En estos artículos el tono general es de serenidad, contrariamente a los del período 1866-1868, y la presencia de deícticos personales muy

moderada por no decir escasa. La tarea es, no obstante, emprendida con alegría por el crítico quien confiesa en 1875: "Cela me repose de mes travaux de bataille" (2).

Los artículos escritos para Marsella difieren totalmente de los dos tipos anteriores. Reducen su extensión a un par de páginas de la edición con la que trabajamos, lo que debe a lo sumo representar unas cuatro o cinco columnas de media página de periódico. La presencia de deícticos personales es igualmente irrisoria. Se materializan además como simples crónicas:

Certes, je n'entends pas faire ici besogne de critique d'art. Je serais très embarrassé, s'il me fallait donner des opinions motivées, après une première course désordonnée parmi ce tohu-bohu de paysages, de Christs, de vierges, de paysans, de soldats, de femmes nues, de messieurs en habit, de prélats et de filles, de coups de soleil et de clairs de lune. D'ailleurs, ce n'est point ma charge. Je suis et ne veux être que chroniqueur. (p.206).

El ejemplo que damos corresponde a 1874, pero podríamos citar frases muy similares correspondientes a los textos de 1872, 1875 o 1876, en los que Zola siempre se entretiene en explicar a sus lectores que su meta es la de narrar lo que fuera su primera visita al Salón y por tanto sólo contarles su impresión general respecto del conjunto de obras expuestas:

Je ne suis pas ici critique d'art, mais simplement chroniqueur. J'ai voulu, à ce titre, vous conter une journée qui est toute une solennité pour le Paris intelligent. (p.212).

Zola no pretende tanto hablar de los cuadros, como evocar, para el lector de provincia, la atmósfera festiva que el acontecimiento generaba en París. Es llamativo, en artículos tan breves, el espacio que dedica a describir, en cada uno de ellos y con palabras muy similares, al público visitante del Salón. A veces, se recrea observando los trajes de las damas y de los caballeros que se daban cita en lo que se iba asemejando,

cada vez más, a una noche de estreno; otras veces, por el contrario, se recrea contando la desordenada aglomeración que se formaba a la salida de la exposición los días de lluvia. El ejemplo que damos es modélico, por encontrarse, con escasas variantes, en cada uno de dichos textos en los que no faltaba la referencia al restaurante Ledoyen, donde acudía la gente distinguida:

Plus de sept mille personnes sont entrées, hier. Beaucoup d'artistes venant voir comment le public se comporte devant leurs oeuvres; tous les critiques d'art prenant des notes; des journalistes, des amateurs, des actrices, le Tout-Paris des premières représentations, des femmes en toilette délicieuse, des rapins à longs cheveux et à chapeaux mous, une foule très mêlée en somme, à laquelle se joignent jusqu'à des paysans et des ouvriers en blouse, venus là on ne sait pourquoi ni comment. Dès dix heures, les salles étaient pleines. On a eu deux heures pour visiter une des ailes du palais de l'Industrie. Puis, à midi, le buffet a été encombré. Il faut avoir assisté à l'assaut des tables, pour comprendre le tohu-bohu que peuvent déterminer quelques milliers de personnes ayant faim. Plus de la moitié des visiteurs ont dû aller déjeuner chez Ledoyen, dans les Champs-Élysées. (p.209).

En dichos artículos, el literato desplaza al crítico. A Zola le interesa tanto o más el ambiente y la atmósfera general que los propios cuadros (3). De no ser por un artículo muy peculiar sobre Jongkind, habríamos dudado si incluir en nuestro estudio tales artículos, escritos para algún periódico regional y en los que prevalece el eco mundano sobre la valoración de los cuadros. Son artículos que difieren totalmente de los que el crítico escribiera para los periódicos parisienses. En ellos se perciben además - en particular en los primeros que escribió tras los acontecimientos de 1870 - un cierto temor a dejarse llevar por su temperamento:

Je m'abstiens toujours de juger; je redoute les emportements de mon admiration. (p.198).

Et maintenant je m'arrête, car j'ai peur de recommencer mes mauvais coups d'autrefois. (p.199).

En el esfuerzo por refrenar su entusiasmo y su pasión, Zola deja de ser él mismo. Intenta objetivarlo todo, intenta, sobre todo, despersonalizar esos artículos en los que se limita a dar una escueta información sobre las obras que más llamaron la atención del público, en vez de mostrar lo que a él le gusta o le detiene:

Voici, au courant de la plume, les toiles devant lesquelles le public s'entasse. (p.210).

El rodeo que acabamos de dar no tiene otra misión que la de mostrar la influencia real que el conocimiento del público lector ejerce sobre la forma definitiva de un artículo relativo al arte, cuando dicho artículo es escrito por Zola. La identidad que el Vous representa no está claramente definida, pero el contenido mismo del artículo y su enunciación nos ilustran sobre sus intereses y sobre la relación que el periodista mantuviera con su público lector. En efecto, si en los artículos iniciales los deícticos personales de primera y de segunda persona muestran una imbricación textual constante, reflejando en lo escrito el enfrentamiento que Zola tuvo con el público parisiense, los que se escribieron para Rusia o para Marsella dejan al lector sumido en el anonimato, aludiendo a él en contadas ocasiones y significando así su alejamiento espiritual. Si a los lectores de los periódicos de París, los mismos que iban a ver la exposición anual, se les intenta formar y educar artísticamente, forzándoles a contemplar obras que en un principio les sorprenden y disgustan, a los lectores de provincias, concretamente a los de Marsella, que Zola considera ajenos al acontecimiento, sólo se les da a ver la faceta exterior, espectacular y mundana. De crítica de arte, el artículo se convierte en reportaje. Valgan estas breves indicaciones para observar como el Vous lector puede ir adquiriendo una identidad diferente según el tipo de artículo y la presencia de ese deíctico personal en el texto, en definitiva, según la instancia de discurso a que nos referimos.

Volveremos sobre la segunda persona del plural, pero antes nos interesa aclarar la ambigüedad inicial de la primera persona. Debemos señalar al respecto, la insatisfacción en que nos sume la edición con la que trabajamos, por las repercusiones que tiene de cara a la interpretación de la situación de comunicación del Salon de 1866. Antoinette Ehrard, autora de dicha edición, elige la de 1897, que viene encabezada por una carta-prefacio que Zola dedicó a Cezanne y en la que se crea una determinada situación de comunicación, pero la historiadora de arte añade a ese texto una carta abierta al director Villemessant del periódico *L'événement* escrita por Zola unos días antes de la apertura del Salón. Esta última carta corresponde plenamente a la batalla que el autor libró en 1866 y se integra entre los acontecimientos de entonces. Zola la escribió para informar a sus lectores del suicidio de un pintor, acto que el crítico de arte relacionaba con el rechazo de que había sido objeto por el tribunal encargado de seleccionar las obras para la exposición. La carta, que servía en cierto modo de introducción al Salon de 1866, establecía otra situación de comunicación que desaparece de las ediciones posteriores, al no estar en ellas recogida. Al darnos a leer parte de los artículos de 1866 junto con los de 1897 se crea un tercer ámbito de relación Zola-lector que no corresponde, ni al que se formó en origen, ni al que dieron lugar las posteriores ediciones en libro. Esto plantea, de cara a un estudio de la enunciación, un serio problema en el que podríamos terminar confundiendo el texto que se nos da a leer hoy con lo que realmente se propuso Zola en su momento, bien sea en 1866 de abril a mayo escribiendo para *L'événement*, bien sea en las ediciones posteriores de 1866, 1879 y 1897. No negamos, por otra parte, que presenta un mayor interés dilucidar el impacto real que tuvieron los textos en la primavera de 1866, por lo que no dejaremos de referirnos a ello precisando, cuando sea necesario, a qué enunciación pertenece nuestra observación.

Hemos destacado ya el hecho de que Zola eligiera hablar en 1866 tras la máscara de un seudónimo. El primer artículo del 19 de abril

relacionado con el Salón aparece firmado con el nombre de Claude (4). En realidad nada indica que se trata de un seudónimo. Algunos lectores pensarían que se trataba del nombre real del periodista por el "pacto referencial" que rige normalmente en un periódico, pero otros, probablemente influidos por el hecho de que no era un apellido, lo tomarían como "nom substitué", según el apelativo de Philippe Lejeune (5). En una nota del 24 de abril Emile Zola se veía, no obstante, obligado a confesar su verdadero nombre:

Je suis obligé d'ôter mon masque avant même de me l'être bien attaché, il y a beaucoup d'ânes à la foire qui se nomment Martin et il y a également, paraît-il, beaucoup de Claude par le monde s'occupant de critique d'art. Les véritables Claude ont eu peur d'être compromis, à propos de mon article Un suicide; et ils écrivent tous pour informer nos lecteurs que ce ne sont pas eux qui ont l'audacieuse pensée d'intenter un procès au jury devant l'opinion publique. (p.43).

En efecto, Claude había iniciado su tarea con algo más que fuerza y ardor. El artículo del 19 de abril era una carta abierta al director del periódico, en la que toda su disposición espiritual quedaba grabada en la letra impresa:

Vous m'avez dit: "Vous êtes chez vous." Je parlerai donc sans me gêner, en véritable maître. (p.41).

Claude había escrito la carta para relatar la muerte de un artista pintor cuyas obras habían sido rechazadas para la exposición. Sin pretender sugerir que todas las razones de este suicidio provenían del reciente rechazo, intentaba crear mala conciencia y remordimientos en los jueces que habían tomado tal decisión:

Si j'étais peintre et que j'aie eu l'honneur de mettre mes confrères hors du Salon, j'aurais le cauchemar cette nuit. Je rêverais du suicide, je me dirais que j'ai sans doute contribué à sa mort, et en tout cas, je serais plein de cette pensée terrible que mon indulgence aurait sans doute empêché ce sinistre dénouement, même si l'artiste avait eu quelques chagrins cachés. (p.43).

Terminaba su carta anunciando algo más que las tradicionales críticas formuladas contra las decisiones del tribunal (6). Prometía entablar todo un pleito. Ello explica que algunos críticos, temerosos de verse comprometidos, forzaran al denominado Claude a desvelar su verdadera identidad. Posteriormente Zola no volvería a intentar camuflarse tras ninguna máscara y publicaría todos sus artículos firmados con su nombre y apellido. Desde la nota de 24 de abril de 1866, los artículos de crítica de arte presentan todos, por lo tanto una enunciación en primera persona de singular, que queda perfectamente identificada por el pacto de la firma.

Hemos dicho primera persona de singular y, en efecto, cualquiera que sea el texto, tanto los del período 1866-1868, como los que envió a Rusia o los que escribió para los periódicos regionales, se presentan como una enunciación a cargo de una primera persona de singular. Zola emplea siempre el deíctico personal Je para dar su opinión, haciéndolo por lo tanto en nombre propio. Sólo en muy contadas excepciones elige el pronombre Nous, llamado plural de autor. Cuando lo hace, esta primera persona no expresa sus ideas; las escasas apariciones de Nous se limitan a ser meras herramientas del discurso:

Mais voyons les faits. (p.332).

Aun así, lo repetimos, son de uso muy raro. Existen, sin embargo, numerosos Nous en el texto que se dan como verdaderos exponentes de plural. Merecen nuestra atención, porque se encuentran en los textos polémicos y, en particular, en el Salon de 1866. La primera manifestación del deíctico de primera persona de plural representa a todos los franceses:

Vous savez qu'en France nous sommes pleins de prudence; nous ne hasardons point un pas sans un passeport dûment signé et contresigné... (p.49).

Este empleo del *Nous*, que inicia prácticamente el artículo dedicado al tribunal encargado de la selección de las obras y que se repite insistentemente con el mismo valor, tiene por función la de convencer al lector de que la labor de dicho tribunal repercute en todos los ciudadanos:

Et nous, bon public, qui avons droit aux oeuvres de tous les artistes, nous n'aurions jamais que les oeuvres de la faction triomphante. (p.53).

En el juego realizado por el deíctico de primera persona de plural existe, por parte de Zola, a la vez un deseo por incluirse en ese todo, y una duda. El deseo es el de convencer y mostrar su integración en el grupo de los que han sido engañados por las decisiones del tribunal, al haber sido privados de poder contemplar todas las realizaciones artísticas del momento. Es intentar trasladar su particular frustración a todos los franceses y afianzar así su propio derecho a juzgar a los jueces como si fuera un deseo colectivo. Al mismo tiempo, se percibe en algunas frases, en las que se alude a todos los franceses y al público en general, un leve matiz irónico. Cuando Zola responde "*Le public sera donc toujours le bon public*" (p.55), porque le habían pedido identificar a los artistas realmente excluidos de la exposición, está adoptando una actitud paternalista y diciendo, en forma delicada, que el público, decididamente, no entiende nada de los trasfondos del problema. En otros momentos, puede percibirse en ese *Nous* cierta amargura:

Allez donc voir si les maitres de la Renaissance songeaient aux adorables petits riens devant lesquels nous nous pâmons; ils étaient de puissantes natures qui peignaient en pleine vie. Nous autres, nous sommes nerveux et inquiets; il y a beaucoup de la femme en nous, et nous nous sentons si faibles et si usés que la santé plantureuse nous déplaît. Parlez-moi des sentimentalités et des mièvreries! (p.62).

Más que propiamente amargura, se percibe a un Zola que se siente incluido, como es natural ya que es francés, pero no integrado en el grupo:

Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles. (p.63).

Todo el Salon de 1866 respira la misma ambigüedad en el empleo del deíctico personal Nous. Finalmente, de ese va y viene del autor por querer unirse al Nous sin conseguirlo nunca de manera convincente, sólo queda el esfuerzo por reprimir un impulso de rechazo hacia todos, esfuerzo sólo inicial, pues rápidamente abandona Zola ese juego y evoluciona hacia la distanciación discursiva, reflejo de una fractura ideológica. De la confusión inicial, del intento de atraer al público y hacer causa común con él, pasa claramente a una posición de enfrentamiento:

O mes pauvres concitoyens, avouez que vous avez l'esprit facile. (p.69).

El pronombre de primera persona de plural es paulatinamente abandonado. En el artículo del Salón reservado a Manet, Zola lo sustituye por el deíctico de segunda persona del plural Vous alzándose él en primera persona de singular contra todos cuando se trata de analizar las obras del pintor. Le Déjeuner sur l'herbe había desatado en 1863 la hilaridad del público; a ello se refiere en el ejemplo que damos a continuación:

Oui, vous riez encore, parce que les ciels violets de M. Nazon vous ont gâtés. (...) Je comprends votre désappointement et votre gaieté, en face de cette toile; il aurait fallu chatouiller votre regard avec des images de boîtes à gants. (p.69).

Después del capítulo consagrado a Manet, no vuelve a repetirse, prácticamente, ningún verbo en primera persona del plural. En las veinte páginas restantes del texto de 1866, lo relevante es el deíctico personal Je enfrentado al Vous. Los escasos Nous que puedan encontrarse no

reflejan un deseo de *comulgar* con sus conciudadanos. Son sólo la manifestación de una evidencia:

Ce peintre nous a donné un Orient qui, par un rare prodige, a de la couleur sans avoir de la lumière. (p.85-86).

En el artículo escrito sobre *Edouard Manet* en 1867 se observa la misma distancia establecida en 1866 entre *Je* y *Vous*. Se dan pocos empleos del deíctico *Nous*, y cuando irrumpe en la frase, es tan genérico que desaparece toda personalización. El pronombre de primera persona de plural es la traducción de "el hombre":

Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde fussent réunies dans une immense salle, où nous pourrions aller lire page par page l'épopée de la création humaine. (...) C'est dans nous que vit la beauté. (p.98-99).

En ninguna de las apariciones trasluce el más leve designo por participar de una mentalidad general. En el *Salon* de 1868, de nuevo se produce un abundante empleo del deíctico personal *Nous*, pero aquí también queda inscrito en su uso el rechazo latente:

Notre peintre, celui qui appartient bien à la nation, est *Horace Vernet*, spirituel et léger, bourgeois jusqu'aux moelles. Nous aimons la propreté, la netteté, les images aisées à comprendre, qui émeuvent ou qui font sourire. Avec cela, nous avons un penchant très marqué pour l'imitation, nous prenons volontiers aux voisins ce qui nous plaît, mais nous n'avons garde de le prendre brutalement, nous le francisons, nous l'accommodons joliment et lestement au goût du jour. (p.135).

El inicio del *Salón* refleja el mismo espíritu que en 1866, respecto a los deícticos personales *Nous* y *Vous*. Al *Nous* sin credibilidad, porque *Zola* se incluye en un grupo en el que no confía y que no le merece su aprobación, sucede un *Vous* del que se ha distanciado y al que sienta en el banquillo de acusados:

Les fils des maîtres, les artistes qui continuent la tradition, ce sont les Camille Pissarro, ces peintres qui vous paraissent ternes et maladroits, et que vous refusez de temps à autre, en prétextant la dignité de l'art. Vous refuseriez de même certains tableaux du Louvre, si on vous les présentait, sous prétexte qu'ils ne sont point assez finis (...).

Mais vous ne voyez donc pas que, lorsque l'on veut retrouver les véritables règles, les traditions, les maîtres, il faut aller les chercher dans les oeuvres de ces artistes que vous accusez d'ignorance et de rébellion. (p.148).

La dinámica del texto parece ofrecer la misma evolución; sin embargo, al final vence la reconciliación, un empleo del deíctico personal Nous que no resulta ni forzado ni irónico. En el último capítulo, el de la escultura, es un Nous sin restricciones en el que Zola demuestra tener fé:

Notre âge est aux spéculations de l'esprit, notre religion tolère à peine dans ses églises quelques images amaigries de saints et de saintes, nous n'avons plus le temps de rêver des épopées, nous savons d'ailleurs que l'idéal est un mensonge, et nous préférons fouiller la science âprement pour découvrir les lois de la réalité. (p.170).

Es probable que la actitud de Zola haya cambiado por causa de la propia evolución del público. En el artículo del Salón consagrado a Edouard Manet, leemos su grata sorpresa al observar que la gente ya no se ríe, ni intenta ridiculizar las obras del pintor. Zola fue un domingo - "le jour de la vraie foule, le jour des ignorants" (p.140) - a la exposición para estudiar los comportamientos del público y observó que, incluso, los que parecían llegar con intención de divertirse, se quedaban desconcertados y sorprendidos ante las obras. En sólo dos años, el cambio es radical. él mismo no sospechaba que el público fuera a acostumbrarse tan rápidamente. Sabe que, aún pasará mucho tiempo antes de que aprecien verdaderamente las obras, pero si la élite se ha dejado conquistar, para el resto es sólo cuestión de tiempo. Queremos ver en

esta observación esperanzada la explicación del cambio afectivo que acabamos de poner de relieve.

En lo que llamamos la segunda etapa del crítico de arte, en los textos posteriores a 1870, no encontramos nada similar a lo que acabamos de estudiar respecto del deíctico personal *Nous*. No se vuelven a percibir, ni la indecisión de Zola por incluirse en el grupo social, ni el enfrentamiento característico del primer período. Los usos posteriores del *Nous* son siempre plurales, al igual que al principio, y reflejan además una plena integración del crítico en la estructura social. Así comenta Zola en 1880 la influencia del arte oriental en la pintura francesa:

Il faudrait ici étudier ces gravures et montrer ce que cet art si clair et si fin de l'Extrême-Orient nous a appris de choses, à nous, Occidentaux, dont l'antique civilisation artistique se pique de tout savoir. Il est certain que notre peinture noire, notre peinture d'école au bitume, est restée surprise et s'est remise à l'étude devant ces horizons limpides, ces belles taches vibrantes des aquarellistes japonais. Il y avait là une simplicité de moyens et une intensité d'effet qui ont frappé nos jeunes artistes et les ont poussés dans cette voie de peinture trempée d'air et de lumière, où s'engagent aujourd'hui tous les nouveaux venus de talent. (p.336).

Desde mediados de siglo, se hablaba de tal influencia y ha de decirse que Baudelaire no fue ajeno a ese progresivo entusiasmo de las élites por lo oriental (7). El texto de Zola data de 1880, pero no era preciso buscar tan lejos para encontrar un empleo de *Nous* que demuestre confianza y simpatía espiritual. Desde el principio del segundo período, el que empieza en 1872 con el artículo sobre Jongkind escrito para el periódico *La Cloche*, se lee un *Nous* sin ironía ni rencor, un *Nous* plural sin conflicto. Veamos como último ejemplo esta poética pintura que nos ha dejado Zola de los paisajistas del siglo XIX:

Nos paysagistes ont depuis longtemps rompu franchement avec la tradition. Il était réservé à notre âge, épris d'une tendre sympathie pour la nature, d'enfanter tout un

peuple de peintres courant la campagne en amants des rivières blanches et des vertes allées, s'intéressant au moindre bout d'horizon, peignant les brins d'herbe en frères recueillis. (p.191).

Tres razones pueden ayudar a comprender este cambio: la progresiva aceptación de Manet, el conflicto de 1870, que si duda haría madurar los espíritus y sentir la necesidad de ser solidarios (8) y, en tercer lugar, la integración de Zola. En realidad, iba haciendo carrera y se sentía progresivamente integrado en el "statu quo". Llega a observar en 1880 que, a pesar de los considerables esfuerzos de la administración en favor de los artistas, ésta no consigue nunca satisfacerles porque son, a su entender, notablemente más exigentes que los escritores y están acostumbrados a la tutela estatal (p.328-329). Esta evolución ideológica se refleja en el empleo de los deícticos de persona, como hemos intentado mostrarlo.

* *
*

Volvamos ahora al empleo del deíctico *Vous* para completar las anotaciones hechas al principio de este capítulo. Hemos establecido para el primer período la existencia de una situación de comunicación de base que opone Zola a su público lector. Debemos hablar también de una relación densa, por las abundantes apariciones de deícticos personales, frente a los textos posteriores a 1870. En el período inicial existe una verdadera "apropiación del discurso" por parte de Zola, perceptible en el empleo del deíctico personal *Je* que inunda literalmente el texto. En tercer lugar, el estudio del funcionamiento y las apariciones del pronombre *Nous* nos han mostrado el desgarramiento del *Vous* y del *Je*, como imposible cohesión en el seno del grupo inicial. Densa relación por

tanto, pero relación de fractura, durante todo el primer período hasta la
retorno de la confianza, que parece acaecer cuando las obras de Manet
dejan de provocar reacciones de hilaridad entre el público y la situación
de Zola se estabiliza como escritor.

Las invocaciones hurtadas al esquema de acusaciones y reproches,
que Zola hace al principio confusamente al público y después
descaradamente a sus lectores, son de manera general preguntas retóricas
o imperativos con una misma función, la de intentar convencer al
público. Numerosos empleos encierran, al igual que en el ejemplo que
damos a continuación, una rotunda afirmación que Zola presenta en modo
personal para ser más convincente. Parece desear la participación del
lector, pero en realidad le impone su impresión, al obligarle a
contemplar lo que es una evidencia para él. Aquí se alude a la impresión
que le causa la obra de Monet, Camille, expuesta en el Salon de 1866:

Regardez les toiles voisines, et voyez quelle piteuse mine
elles font à côté de cette fenêtre ouverte sur la nature.
(p.75).

En los Salones y los textos posteriores a 1868 hemos señalado ya
el enorme descenso de deícticos personales. La aparición de la segunda
persona de plural es reducida a la función de complemento directo o
indirecto cuando el crítico explica cuál es su objetivo en un determinado
artículo:

Je vais tâcher cependant, non pas de vous donner une vue
d'ensemble du Salon, ce qui me demanderait trop de place,
mais de vous indiquer les tableaux à sensation, ceux
devant lesquels j'ai vu la foule s'écraser. (p.243-4).

A este empleo podemos añadir otro del imperativo como simple
herramienta del discurso y sin contenido. Zola podría suprimirlos sin
cambiar casi nada a su texto:

Et remarquez qu'il ne vient jamais au ménage l'idée de
divorcer. (p.328).

Ajoutez que les oeuvres un peu bâclées des autres impressionnistes faisaient ressortir le fini précieux des siennes. (p.334).

Ajoutez qu'il est fort habile... (p.340).

Podríamos multiplicar los ejemplos. Se materializan todos en el período posterior a 1870 y son un esfuerzo algo mecánico e intrascendente por integrar al lector en el texto. Existe, pues, una presencia de aquél pero nada comparable a un verdadero intento de lograr su participación amigablemente; no se trata más que de simples formulismos. Precisaremos más adelante nuestra observación.

No todas las segundas personas del plural representan al público lector. Dentro de esta situación de comunicación de base, que se reproduce en cada uno de los textos, aunque tímidamente en algunos, se imbrican otras múltiples instancias de discurso que ponen a Zola en relación con algún pintor. La primera interpelación que no está dedicada al lector, aparece formulada a Courbet. En el Salon de 1866 el crítico se declara defensor de la realidad, pero no le alegra saber que el maestro de Ornans expone algunas obras. Le reprocha que su trabajo creativo sea tributario de su ideología y le pide, a modo de consejo, que se limite a su arte y no pretenda hacer política:

O pauvre cher maître, le livre de Proudhon vous a donné une indigestion de démocratie. Par grâce, restez le premier peintre de l'époque, ne devenez ni moraliste ni socialiste. (p.56).

No quiere esto decir que su admiración por Courbet menguara. Desde que Zola ha abandonado sus admiraciones juveniles por Greuze y Ary Scheaffer (9), lo considera como uno de los grandes maestros del arte del siglo XIX, junto con Delacroix e Ingres a los que siempre alude (10). Pero Zola denuncia la influencia que tenía Proudhon sobre el pintor, pues, para el crítico, el creador debe levantar su obra sin amarras ideológicas y menos políticas (11). Desde los años sesenta tenía forjado

un ideal del creador, ideal que no modificará en el transcurso de su vida (12). El consejo, inmerso en esa palabra que Zola le dedica, es como una intuición o profecía de los males que esperarían al pintor por bajar a luchar durante la Comuna en una arena que no le correspondía (13). En el Salon de 1866, Courbet tiene un gran éxito con *La Remise des chevreuils*, sin embargo, al llegar al comentario de sus obras, Zola aprovecha la ocasión para dirigirse una segunda vez al pintor:

Prenez garde, voilà que vous passez dans l'admiration publique. Je sais bien qu'un jour votre apothéose viendra. Mais, à votre place, je me fâcherais de me voir accepté juste à l'heure où ma main aurait faibli... (p.81).

El Courbet más transgresor había producido desde 1850 sus obras de mayor envergadura, como por ejemplo *L'Enterrement à Ornans*. La batalla realista podía darse por terminada y lo que Zola reprocha a Courbet es precisamente el hecho de abandonar su peculiar manera de pintar, de dejar de ser él mismo, haciendo concesiones al público.

En otras dos ocasiones Zola se dirige a Manet. En el Salon de 1866 lo hace para apaciguar la amargura del artista excluido de la exposición:

Consolez-vous. On vous a mis à part, et vous méritez de vivre à part. Vous ne pensez pas comme toutes ces gens-là, vous peignez selon votre cœur et selon votre chair, vous êtes une personnalité qui s'affirme carrément. Vos toiles sont mal à l'aise parmi les niaiseries et les sentimentalités du temps. Restez dans votre atelier. C'est là que je vais vous chercher et vous admirer. (p.65).

El rechazo del público estaba siendo, en el siglo XIX, sinónimo de obra original, es el inevitable precio que todo gran artista debía pagar en sus comienzos. Courbet, en su momento, había tenido que recorrer ese camino lleno de espinas y antes que él, Delacroix. Lejos estamos de la afirmación de Diderot, en 1769, de que el público tiene un instinto que lo guía para apreciar lo bello, afirmación que muestra el cambio tan radical y la fractura que se producen, en el siglo XIX, entre el público y el artista (14).

La segunda vez que se dirige a Manet está más relacionada con la explicación plástica de la obra. Para defender al pintor de la acusación de obscenidad con que la gente le insultaba, Zola habla como si fuera pintor e intuye cuál es la meta última del artista, la búsqueda de una armonía cromática antes que la plasmación de cualquier idea o tema:

Eh! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une oeuvre de peintre, de grand peintre... (p.110).

A pesar de tan elocuentes frases, se ha dicho que Zola no llegó a comprender la pintura, observación inadecuada según Pierre Georgel (15). El crítico, no se puede negar, contrariamente a lo que había sucedido hasta entonces (16), manifiesta mayor interés por el impacto del color que por el tema o la historia plasmada en el cuadro, y en este sentido es un contemporáneo nuestro.

De los apóstrofes de carácter positivo, el más afectivo es el que Zola dedica a Pissarro en el último artículo del Salon de 1866. El crítico aprecia, cuando aún nadie habla del pintor, la "austeridad" de su pintura:

Merci, monsieur, votre paysage m'a reposé une bonne demi-heure, lors de mon voyage dans le grand désert du Salon. (p.87).

Este tipo de observaciones, hechas directamente al interesado, podía ser algo más extenso. Cuando Zola se detiene a dialogar con un pintor, lo hace por tiempo desigual, según el pintor de que se trate, siendo en general el diálogo corto y sin interferencias. Siempre aparecen

además, de manera clara, los límites de la nueva instancia de discurso generada.

Existe un sólo ejemplo de interpelación negativa a un pintor al que Zola desprecie; es una censura dedicada a Gérôme (17), profesor de la Escuela de bellas-arts y condecorado con la medalla de la Legión de honor, un talento oficial junto con Cabanel (18) y Meissonier, glorias nacionales a las que Zola dedicará un artículo *Nos Peintres au Champ-de-Mars* en 1867 del que extraemos nuestra cita:

Eh! non, monsieur, vous n'avez pas fait un tableau. (...) Je cherche vainement en vous le créateur. Vous n'avez ni souffle, ni caractère, ni personnalité d'aucune sorte. Vous ne vivez pas vos oeuvres, vous ignorez la fièvre, l'élan tout-puissant qui pousse les véritables artistes. On sent que vous êtes à votre besogne comme un manoeuvre est à sa tâche; vous ne laissez en elle rien qui vous appartienne, et vous livrez un tableau au public comme un cordonnier livre une paire de bottes fines à un client. (p.128).

Las demás interrupciones de su discurso, para dirigirse a algún pintor, suelen ser consejos serios o irónicos, según los casos, que Zola prodiga al colectivo artista en general, sin más precisiones, y de los que ofreceremos sólo un ejemplo para terminar:

Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous vous dites réaliste. (p.76).

Las rupturas de la situación de comunicación de base no son frecuentes. Cuando se dan, interesan especialmente a algún pintor. Así pues, una situación de comunicación base recorre toda la obra crítica y enfrenta una primera personal de singular, Je, a un público lector Vous. El diálogo, que el yo autor establece con su lector, se caracteriza por su densidad y su afán polémico en el primer período, por oposición al segundo, en el que prácticamente desaparece aquella forma dialogada. Por otra parte, pocas veces se interrumpe esta situación de base, pues sólo en contadas ocasiones Zola se desliga del diálogo con su público-lector.

Hemos hablado al principio de género epistolar. Es el tercero y último punto sobre el que nos detendremos en este capítulo. Los lectores del Salon de 1866, tanto los que siguieron día a día los artículos de abril a mayo de aquel año, como los que los leyeron en una edición posterior, se enfrentaron primero a una carta. No era la misma en uno y en otro caso, aunque Zola había elegido el mismo género epistolar para darse a conocer e introducir los artículos de crítica de arte. La carta, a modo de preámbulo, le permitía presentarse, le permitía manifestar su intención e indirectamente mostrar el estado psicológico con el que se enfrentaba a la labor crítica. El texto inicial, sea de una novela, un artículo o un guión cinematográfico, tiene siempre una peculiar incidencia, pues de él depende en gran medida el impacto producido en el receptor (19). Fijan una determinada imagen y producen una primera impresión que predispone, favorablemente o no, al lector. En 1866, Zola estaba en el inicio de su carrera como periodista y no sé si fue de modo intuitivo o de manera calculada, pero lo cierto es que dos cartas iluminan ese polémico texto, como ahora veremos, de distinta forma, mostrando, en el corto espacio de unos meses y con el empleo de dos "tácticas" divergentes, una identidad muy matizada de su autor.

En el periódico, el Salón venía precedido de una carta abierta al director Villemessant de 19 de abril, a la que ya nos hemos referido. En ella informaba a los lectores del suicidio de un pintor y terminaba su carta anunciando inflexibilidad, por no decir represalias, hacia los miembros del tribunal:

Je grossis comme je puis le dossier de mes griefs contre le jury qui a fonctionné cette année.
Allez, j'ai un rude procès à lui faire. (p.43).

Manifestaba una disposición a la lucha que se verá corroborada en los artículos posteriores y que, sin lugar a dudas, explica las reacciones del público. Pero forma parte del tema del capítulo siguiente, por lo que dejaremos aquí esa carta para analizar la que encabezaba la

edición en libro. Nos basta con conocer su espíritu en la primavera de 1866.

La segunda carta no tiene, en sentido estricto, nada que ver con la anterior. Escrita para Paul Cézanne, el lector no tiene la impresión de que Zola quiera hablarle por persona interpuesta. La carta es el fiel reflejo de todas las que enviaría a su amigo de la infancia, del que se había separado unos ocho años antes, para ir a vivir a París junto con su madre y su abuelo paterno. Tenían todas un marcado tono afectivo, que volvemos a encontrar en ésta:

Tu es toute ma jeunesse; je te retrouve mêlé à chacune de mes joies, à chacune de mes souffrances. (p.45).

Un mismo sentimiento juvenil de ternura impregnaba toda su correspondencia durante los duros años de adaptación a la capital. Si bien Zola se enamoraría un día de París - ciudad de la que dice, hablando de las obras de Jongkind, que incluso en sus escombros es pintoresca (p.193) -, los inicios fueron, no obstante, difíciles y llenos de una gran nostalgia por su Provenza y sus amigos Jean-Baptiste Baille y Paul Cézanne (20). La carta muestra el anhelo de esa íntima atmósfera que fuera la intensa y cerrada relación de amistad vivida entre los tres, de la que nacerían sus ideas, sus teorías, sus ilusiones e ideales:

J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi. (p.45).

En una carta relativamente corta Zola insiste mucho en ese deseo de soledad compartida con el amigo de siempre. Lo reitera tres veces:

C'est pour toi seul que j'écris... (p.45).

Imagine-toi que nous sommes seuls, dans quelque coin perdu... (p.45).

Escrita después del enfrentamiento, el 20 de mayo de 1866, el mismo día en que, presionado por el público lector y por el director del periódico, Zola tuvo que dejar de redactar la crítica del Salón, la

necesidad de hablar a solas con el amigo refleja una búsqueda de protección, consuelo y afecto. La carta, en este sentido, se opone de manera radical a todo el espíritu del Salon de 1866. Frente a la severidad, la dureza de los juicios y las aseveraciones de su incipiente crítica de arte, la carta a Cézanne es un corazón que se abre y confiesa el sufrimiento que le ha causado el enfrentamiento con el público:

Tu ne saurais croire combien j'ai souffert pendant cette querelle que je viens d'avoir avec la foule, avec des inconnus; je me sentais si peu compris, je devinais une telle haine autour de moi, que souvent le découragement me faisait tomber la plume de la main. (p.45).

Zola pedía, a gritos, comprensión y cariño a quien quisiera leer las páginas del Salón:

Je sais que tu les liras avec ton cœur, et que, demain, tu m'aimeras plus affectueusement. (p.45).

Su resistencia y su entereza parecían rotas, o cuando menos debilitadas: Zola derramaba afectividad. El final de la carta respira el mismo espíritu de lucha, mostrando así su capacidad de recuperación, pero en el camino había desvelado otra cara de su personalidad. No era ya sólo un temperamento fuerte, luchador y radical. Mostraba una capacidad de ternura inefable. La dureza exhibida no era un sentimiento enraizado en su ser, no era dureza de corazón. Venía justificada por los acontecimientos. La carta manifestaba así que todo lo escrito había sido dictado por la honestidad ideológica y la pasión. Zola enseñaba a interpretar la radicalidad de su discurso como el fruto de una larga reflexión:

Il y a dix ans que nous parlons arts et littérature. Nous avons souvent habité ensemble - te souviens-tu? - et souvent le jour nous a surpris discutant encore, fouillant le passé, interrogeant le présent, tâchant de trouver la vérité et de nous créer une religion infaillible et complète. (p.45).

Reivindicaba todo un pasado de lucha, de búsqueda y de discusiones, descubriendo así una sólida formación. Los tres amigos llevaban diez años hablando de arte y de literatura, y lo hacían con seriedad :

Nous vivions dans notre ombre, isolés, peu sociables, nous plaisant dans nos pensées. (p.46).

Siendo un desconocido, intentaba luchar contra la imagen estereotipada del artista romántico melencólico y bohemio con la que el público asimilaba a cualquier persona que se enfrentara al "statu quo". Zola, al igual que haría con Manet en el retrato psicológico que le dedicó (p.93), se mostraba como honesto burgués, trabajador y tranquilo. A lo largo de su existencia tendría que repetir y pregonar que su vida era la de cualquier trabajador, sosegada y laboriosa (21) :

Sais-tu que nous étions des révolutionnaires sans le savoir? (...) Ah! les pauvres garçons, qui vivaient sainement en pleine Provence, sous le large soleil... (p.46).

La carta tiene, además, un cierto tono de exageración y sensacionalismo al comentar Zola que algunos de sus amigos estaban preocupados por él y tenían miedo de que le fueran a asesinar a consecuencia de la campaña (p.46), exageración muy apta para despertar el interés - en un determinado público - por conocer la naturaleza de las ideas que podían arrastrar a tales acciones. Finalmente, la carta muestra una total confianza en sí mismo :

Puis, il me plaît d'étaler une seconde fois mes idées. J'ai foi en elles, je sais que dans quelques années j'aurai raison pour tout le monde. Je ne crains pas qu'on me les jette à la face plus tard. (p.47).

Las dos cartas constituyen, por tanto, dos diferentes prefacios de un mismo texto, que inciden, necesariamente, en sentidos de lectura también diferenciados. En la primavera de 1866, el ejercicio crítico comenzaba bajo el signo del nerviosismo y en tono amenazante, agudizando las tensiones. En la primera edición en libro, el mismo año de 1866, Zola

preparaba al público a la lectura del texto minimizando su cólera y mostrándola como reflejo de una pasión exacerbada por buscar la verdad:

Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes, et, après un si rude labeur, nous nous sommes dit qu'en dehors de la vie puissante et individuelle, il n'y avait que mensonge et sottise. (p.45).

El resto del Salon de 1866 se separa del género epistolar. Sólo el último artículo lo recuerda vagamente por el título que Zola le da: "Adieux d'un critique". En los artículos posteriores a 1870, no hay nada que se asimile a una carta, aunque algunos de los escritos lleven por título "Lettre de Paris" o "Lettres parisiennes" y, a veces, Zola se refiera a ellos como a una correspondencia (p.282). No hay fórmula de encabezamiento característica de la carta y tampoco abundan las fórmulas de despedida. Sólo hemos encontrado una en el Salon de 1868:

A samedi prochain un article sur la sculpture, le dernier. (p.168).

Tal fórmula aislada no nos permite hablar de género epistolar, aunque el autor bordee manifiestamente sus fronteras empleando algunas de sus características y demostrando que tiene tal género "in mente" cuando redacta su primer trabajo. La carta aparece como el referente formal que le sirve, consciente o inconscientemente, de modelo. Resulta interesante observarlo, porque podemos pensar que el autor no ha leído crítica de arte y que, por lo tanto, al igual que en el caso de Diderot, iniciador del género, la carta constituye un vehículo idóneo para expresar sus gustos artísticos.

• •

•

En resumen, recordemos qué diferencias enunciativas nos han conducido a establecer una división y a considerar dos períodos en la crítica de arte de Zola. Los artículos de antes y después de 1870 se averan como géneros diferentes y como tales muestran una presencia de deícticos personales muy variable de un texto a otro. En los tres tipos de textos se observa la apropiación del discurso por una primera persona de singular, por un Je que, tras un intento fallido por esconderse bajo un seudónimo, nos revela finalmente al autor Emile Zola.

Lo más relevante de este capítulo viene determinado por la distinta imbricación de los deícticos personales Je y Vous. Los Nous del texto, en particular, verdaderos plurales, se presentan, por su inmediato contexto, como punto de tensión entre la sociedad y el crítico. El intento inicial por oponer a la arbitrariedad del tribunal de selección un Nous público, al que el crítico quisiera unirse, fracasa pronto, generando un Je y un Vous diferenciados y en situación de ruptura. Sólo al final del primer período, y lentamente, se irá encontrando un empleo del Nous no conflictivo, que traduce una progresiva reconciliación del crítico con su público.

Por último, debemos recordar la importancia del género epistolar del que Zola no quiere desligarse, al elegirlo como umbral y pórtico para introducir el Salon de 1866, verdadera carta credencial del crítico. Dos epístolas lo enmarcan y lo enriquecen, insinuando dos sentidos de lectura opuestos y complementarios, en los que la identidad del autor se va construyendo de forma muy matizada.

1.3.2. Juego realizado por el deíctico de persona JE y estudio de la fuerza ilocucionaria del discurso.

En este capítulo queremos observar las distintas apariciones del deíctico de persona Je cuando éste muestra a Zola, dejando fuera de nuestro estudio las posibles palabras de otro enunciador que el autor hubiera reproducido en discurso directo. Lo haremos, aplicando la sencilla clasificación de los enunciados elaborada cuando hicimos el estudio de Baudelaire. Un deíctico de persona es sólo un indicio de la persona, pero junto con el verbo crea un micro-universo semántico y vehicula un determinado mensaje. Estos mensajes son los que queremos describir, sabiendo intuitivamente que su estudio nos aproxima a un mayor conocimiento del actante-enunciador Zola.

Para tal empresa, hemos identificado la existencia y la distribución de cuatro tipos frásticos. Recordaremos brevemente en qué consisten. En primer lugar, hemos apartado de esa masa total de verbos en primera persona, los enunciados que conciernen a la apreciación de las obras, enunciados crítico-afectivos que pueden ser producto de una emoción, o un sentimiento vivido en el momento de la enunciación, o expresar un juicio de valor; los hemos llamado Yo-crítico. En un segundo momento, hemos buscado los enunciados que respondían al esquema estereotipado de un verbo modal en primera persona de singular; son los Yo-modal. Del grupo restante, hemos separado los enunciados que se refieren al texto, los que ayudan al autor a presentar sus ideas - los Yo-metadiscursivo - y hemos observado que el cuarto grupo se organizaba sólo, siendo los demás enunciados en su inmensa mayoría descriptivos del yo en sus tres modalidades del ser, del tener y del hacer, que hemos denominado Yo-descriptivo. Debemos añadir, para concluir esta

introducción, que sólo hemos estudiado las manifestaciones del pronombre sujeto de primera persona de singular. Los *Nous* del texto son, como hemos visto en el capítulo anterior, verdaderos plurales. Casi nunca son un *Nous* de autor que quiera disimular la subjetividad. En ellos se enmarca toda una colectividad, por lo que no tienen cabida aquí. Por otra parte, la presencia del deíctico sujeto es tal, que nos podemos limitar a ella sabiendo que, aun así, los resultados de nuestra observación serán elocuentes.

Contrariamente a los Salones de Diderot o de Baudelaire que guardan un cierto equilibrio y estabilidad de un texto a otro respecto de la presencia del deíctico de persona yo, la crítica de arte de Zola ofrece diferencias abismales. Comentaremos a continuación lo que hemos plasmado en un esquema y que damos en nota para no aburrir al lector, en el cuerpo mismo de la tesis, con infinitos números (22). En algunos artículos, esta presencia se dispara como ocurre con los que integran el Salon de 1866, donde una cuarentena de páginas se ven invadidas por más de cuatrocientas manifestaciones del yo sujeto, o el caso del artículo *Peinture* de 1896, en que conserva un nivel de presencia también muy elevado. En algunos de sus artículos como en "*Adieux d'un critique d'art*" lo llamativo es una frase que no empieza por *Je*. En otros textos, sin embargo, tal presencia parece literalmente desaparecer como en el texto de 1881, donde sólo hemos contabilizado unas diecinueve apariciones en seis páginas. Zola inicia, pues, y clausura su carrera de crítico de arte bajo el signo del yo, con un muy elevado índice de participación del deíctico personal y, por tanto, apropiación del texto por parte del actante-sujeto. Su carrera se desarrolla, por otra parte, a lo largo de treinta años con una desigual presencia, siendo en general escasa y reservada. Considere por ejemplo el Salon de 1868 y el artículo de 1880 *Le Naturalisme au Salon*; a pesar del alto número de *Je*, si tenemos en cuenta los porcentajes - son textos de una treintena de páginas - vemos como su participación real desciende considerablemente hasta alcanzar una cuota incluso inferior a la que rige en algunos de los escritos para

Le Sémaphore de Marseille. *Tales variaciones no pueden ser arbitrarias y responden necesariamente a un impulso del escritor como lo veremos en este capítulo. Quizás ello explique esta curiosa afirmación que Zola hace en el último artículo que escribe sobre la pintura:*

Depuis trente ans, je crois bien que je n'ai plus rien écrit sur la peinture... (p.372).

Estamos en 1896 y Zola se refiere al texto de 1866, como si en el tiempo que mediara entre los dos no hubiera escrito nada sobre el arte, olvidando el comentario anual que había estado haciendo durante todo este período. La razón de este desinterés por los artículos posteriores - nos cuesta creer que realmente haya olvidado sus escritos - podría estar en la conciencia de que no son la expresión profunda y personal de su pensamiento como lo fue el texto inicial. En ellos no se implicó de la misma manera y tal efecto se percibe en la presencia de deícticos personales.

A esta presencia, inestable de un texto a otro, se suma una descompensación en cuanto a la incidencia proporcional de los cuatro tipos observados. En los textos donde la presencia de Je es masiva - en 1866, en el texto sobre Edouard Manet y en 1896 - los enunciados descriptivos del yo superan con creces los enunciados modales. Al revés, ahí donde disminuye de manera global la presencia de Je, es donde los enunciados de Yo-modal adquieren mayor relieve. La misma dinámica se observa en los diferentes artículos del Salon de 1866: en "Adieux d'un critique", texto que se asemeja al de una carta, los enunciados de Yo-descriptivo son infinitamente más numerosos que los enunciados de Yo-modal. En los artículos de 1876, 1877 y 1881, sin embargo, las proporciones se invierten, siendo estos últimos los que aparecen con mayor frecuencia. Que sean más o menos numerosos, los Yo-modal se manifiestan, no obstante, en cada uno de los textos, independientemente de su género. En efecto, la variedad de los artículos que componen la crítica de arte de Zola nos permite observar también la distribución de los Je en función de los géneros.

Por otra parte, se observa que los enunciados que ayudan a Zola a organizar su texto se producen con una presencia muy similar a los enunciados con verbo modal. Esto es muy perceptible en los dos textos que más se acercan a lo que pueda ser un ensayo: el Salon de 1868 y Le Naturalisme au Salon de 1880. No ocurre así con los textos que pertenecen al género epistolar, ni aquéllos en los que, por la densidad del yo, se aproximan a lo que es una carta. Resulta, por ejemplo, llamativo que no haya ni un sólo Yo-metadiscursivo en la carta a Villemessant o en la carta a Cézanne, donde los Je son muy numerosos. Lo mismo podemos decir del artículo "Adieux d'un critique" o del de 1896, artículos que se convierten, ante todo, en la expresión de un yo. En tales espacios textuales, el yo se explica y se descubre sin necesidad de organizar su discurso. Se convierte en espectáculo de sí mismo y se dice con fluidez, sin necesidad de desgranarse de manera metódica. Las herramientas para organizar el normal desarrollo del texto se hacen menos imprescindibles. En conclusión diremos que la proporción de Yo-modal y Yo-metadiscursivo tiende a equipararse en los textos de tipo más propiamente ensayísticos, proporción que se desequilibra a favor de los Yo-descriptivo a medida que el texto se centra sobre el yo del autor, como por ejemplo en el género epistolar.

Observamos en cuarto lugar que la presencia de enunciados de Yo-crítico es muy reducida. Aumentan, naturalmente, a medida que aumenta la presencia del yo, pero parecen sobre todo distribuirse en los textos que reflejan labor crítica y son polémicos, estando ausentes en los artículos que son puras crónicas. Ello explica que sean por ejemplo casi inexistentes en los textos de 1874, 1875, 1876 y 1877, que no tienen por objeto la función crítica.

1.3.2.1. Los micro-enunciados de Yo-crítico.

Veamos ahora, con ejemplos, el tipo de información que podemos extraer de esta recurrente presencia del deíctico de persona Je. Iniciaremos el recorrido por los enunciados crítico-afectivos. De entre todos ellos, muy subjetivos, que se manifiestan a través de un verbo en primera persona, sólo una parte responde a un sentimiento provocado por un cuadro, pero cuando así se produce, en la mayoría de los casos, son de carácter positivo. Con este tipo de enunciados Zola expresa la admiración que siente por los grandes maestros:

J'admire les mondes de Delacroix et de Courbet. (p.73).

Je regrette une chose: c'est de ne pouvoir accorder une large place à trois paysagistes que j'aime: MM. Corot, Daubigny et Pissarro. (p.86).

Delacroix, Ingres y Courbet son para Zola los tres maestros del siglo XIX, maestros a los que no se resigna a añadir el nombre de Manet, sólo precursor del futuro naturalismo pictórico. Con los enunciados crítico-afectivos Zola expresa también sus preferencias entre las obras de un pintor:

Mais l'oeuvre que je préfère est certainement le Joueur de fifre, toile refusée cette année. (p.70).

Mais je préfère les portraits de Mme G.C. et de Mme A.D. qui me paraissent beaucoup plus solides... (p.282).

O habla con devoción de algo que le haya podido evocar alguna obra contemplada. La pintura de Jongkind, que retrata distintos rincones de París, le induce a hablar de la capital en términos muy afectivos:

J'aime d'amour les horizons de la grande cité. (p.192).

Los enunciados afectivos no se limitan a ser una crítica emotiva puntual; pueden ayudarle a formular su estética, indicando genéricamente cuáles son las obras que despiertan su admiración:

Mais j'ai la plus profonde admiration pour les oeuvres individuelles, pour celles qui sortent d'un jet d'une main vigoureuse et unique. (p.60).

En algunos enunciados, los menos, el semema verbal es de carácter negativo. Cuando la afectividad producida por un cuadro pertenece a esta categoría, el micro-segmento proviene del artículo Peinture y puede considerarse como un grito de desesperanza de Zola frente a la pintura que contempla en 1896:

Je frissonne d'épouvante! (p.374).

Je recule d'effroi. (p.376).

Je m'éveille et je frémis. (p.377).

Las exposiciones de aquel año (23) le hacen volver, como a través de un espejo mágico, a 1866 y las obras en general son enjuiciadas en función de las de antaño. Zola, obviamente, no había imaginado la evolución de la pintura y se muestra incapaz de entenderla (24). El año anterior había estado en Roma y había descubierto a Miguel-Angel, el gran genio, el gran creador del que dijo "Michel-Ange, c'est un grand coup en plein cerveau et en plein coeur" (25). Quizás seguro de sí por este descubrimiento que siempre había estado esperando - "Je regrette le génie absent" (p.355) dice Zola aún en 1881 - utilice el artículo Peinture como pretexto para manifestar su desaprobación general. Lo que sí es cierto es que el texto de 1896 viene impregnado de una severidad en la que se puede leer la incomprensión, realidad que no debe, por otra parte, desmerecer su capacidad para apreciar la pintura de 1866, ni el manifiesto al que dió origen. Debemos además confesar que nos inclinamos por ver, en este sentimiento de desolación manifiesto, una gran nostalgia, nostalgia por la juventud perdida y por todo un pasado de lucha por conquistar París. ¿No diría el autor de los Rougon en 1880 y ante un público juvenil que la esperanza y el deseo de gloria embriagan

más que la propia realización de los sueños? (26). Esto cobra especial relieve a la luz del análisis de los micro-segmentos de Yo-crítico del primer período. Distan mucho de ser todos la expresión de un sentimiento producido por alguna obra. Diríamos, incluso, que las emociones mayores tienen otro fundamento: provienen de la lucha ideológica. Los tres ejemplos que damos expresan la felicidad que experimenta Zola en 1866 por su enfrentamiento con el público:

Eh bien! je suis heureux de terminer cet article en disant aux jurés qu'ils sont de mauvais douaniers. (p.57).

Au fond, je suis enchanté. (p.85).

Je suis heureux de n'avoir pas le temps de dire tout cela. (p.86).

Satisfacción que se expresa de hecho en múltiples lugares de la frase, como en ese complemento circunstancial que modifica directamente el valor semántico verbal del siguiente ejemplo:

C'est avec une volupté intime que je jette là toute ma ferraille. (p.85).

El sentimiento de satisfacción nace, en parte, del convencimiento que tiene Zola de que el enfrentamiento del escritor o del artista con el público burgués constituye un buen augurio. Sabe que la admiración del público va siempre en sentido inverso al de la valía de una obra de arte (p.80), por lo que ser abucheado, en sus comienzos, es sinónimo de novedad artística. Pero la satisfacción íntima se debe sobre todo al gusto instintivo que Zola siente por la dialéctica. Muchos Yo-crítico expresan la pasión con que se enfrenta a ella y la verdadera alegría que despierta en él la reflexión teórica:

Je ne le cache pas, j'éprouve une intime volupté à pénétrer les secrets ressorts d'une organisation quelconque. (...) Je m'amuse énormément à étudier les grands courants humains qui traversent les foules et qui les jettent hors de leurs lits. (p.79).

Los enunciados negativos de carácter afectivo - negativos, bien por modificación adverbial, bien porque el rasgo esté en la substancia del semantema verbal - pueden tener, en el primer período crítico, la misma función y hablar de su estética o sus ideas:

C'est que je me soucie peu de toutes ces peintures de boudoir... (p.66).

... je me moque de l'observation plus ou moins exacte, lorsqu'il n'y a pas une individualité puissante qui fasse vivre le tableau... (p.74).

No dejaremos de señalar, dentro de esta orientación, un enunciado subjetivo muy representativo de su posición ideológica en 1866:

Je me moque du réalisme, en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi. (p.73).

Había escrito ya en un artículo anterior, en el mismo Salon de 1866, que la palabra realismo (27) no significaba nada para él. Si bien es cierto que se inclinaba por el estudio de la naturaleza y la realidad, también lo es el que la palabra realismo no le servía para auto-definirse. En las cartas a Cézanne, desde 1860, Zola se mostraba incómodo con el vocablo:

Que voulez-vous donc dire avec ce mot de réaliste? Vous vous vantez de ne peindre que des sujets dénués de poésie! Mais chaque chose a la sienne, le fumier comme les fleurs. (28).

Seis años después, en la crítica del Salón reúne en un artículo que lleva por título "Les Réalistes du Salon" artistas como Courbet, Millet, Monet, Bonvin... Tampoco en 1868 parecen estar muy definidos los conceptos. En el artículo "Les Naturalistes", el crítico se refiere exclusivamente a Camille Pissarro. En el artículo inmediatamente posterior, estudia a Claude Monet bajo el rótulo "Les Actualistes", queriendo dar tal rotulación a los que tratan temas modernos (p. 151). En el ensayo de 1880 Le Naturalisme au Salon donde Zola estudia a Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Degas y algunos otros artistas, establece una

nueva diferenciación. Edouard Manet es el gran pintor del naturalismo y Claude Monet estaría a la cabeza de los Impresionistas. No queda pues clara ni definida, en la crítica de arte zoliana, la diferencia entre realismo y naturalismo, pero se va deduciendo de sus observaciones un rechazo inicial por el término realismo en favor del de naturalismo, que le sustituirá definitivamente por los años 1872-1873 (29), rechazo que se formula de manera afectiva con esta expresión provocadora, y un tanto sorprendente para un ensayo: "Je me moque du réalisme" (p.73).

No es extraño que en 1872 Zola tenga miedo de su temperamento. Conoce su pasión por el debate ideológico. Sabe que le seduce actuar en el ruedo de la teoría. Las cartas escritas a sus amigos provenzales en 1860 armonizan, de manera curiosa, la afectividad - a veces más propia de un chico de quince años - con la reflexión teórica de un adulto en plena madurez. Siempre buscaba elevar el debate para hablar de teoría, llegando a ser él quien daba los consejos estéticos a Cézanne (30). En 1872, le invade el temor a dejarse llevar de nuevo por la reflexión estética, porque lleva emparejada la expresión afectiva y un simultáneo desenfreno ideológico que Zola no sabe o no puede reprimir:

Et maintenant je m'arrête, car j'ai peur de recommencer mes mauvais coups d'autrefois. (p.199).

En 1866, empujado por la pasión, Zola canalizaba su estética a través de la afectividad, dando a su discurso una fuerza poco usual. Al no permanecer en el estricto plano ideológico, la polémica se hace insidiosa, duplicando su efecto por las prolongaciones afectivas. El temor subsiste en 1872, porque Zola ha aprendido, tras la campaña de 1866, a medir con exactitud las consecuencias que de ello derivan.

Nos hemos centrado en el pronombre sujeto de primera persona de singular, pero una pequeña incursión por el sendero que traza en el texto el empleo del pronombre de primera persona, en función de complemento, resultará elocuente. De entre un centenar de fichas que recogen las

distintas manifestaciones del pronombre, la mitad de ellas contienen un verbo subjetivo. Este porcentaje duplica, por tanto, la afectividad verbal en la que Zola está envuelto, dado que se contabilizan unos sesenta y tantos verbos afectivos en primera persona. En el ejemplo que damos a continuación dos de los cuatro pronombres - "me touche", "me ravit" - se tifien de afecto:

Ce qui m'intéresse, moi homme, c'est l'humanité, ma grande mère; ce qui me touche, ce qui me ravit, dans les créations humaines, dans les oeuvres d'art, c'est de retrouver au fond de chacune d'elles un artiste, un frère, qui me présente la nature sous une face nouvelle, avec toute la puissance ou toute la douceur de sa personnalité. (p.99).

Estos verbos subjetivos acompañados del yo zoliano en función de complemento se reparten, al igual que los demás, entre los segmentos crítico-apreciativos y los segmentos especulativos. Al tipo, muy frecuente, de declaración afectiva que Zola deja introducirse en el discurso conceptual, tal como "Que m'importe une abstraction philosophique, que m'importe une perfection rêvée par un petit groupe d'hommes" (p.99), se añaden las formulaciones que la vista de los cuadros le sugiere:

On a pu voir que j'ai évité avec soin de nommer un seul des peintres dont les tableaux m'irritent. (p.166).

... voilà que cette file continue de tableaux exsangues, d'une pâleur de rêve, d'une chlorose préméditée, aggravée par la mode, peu à peu m'exaspère... (p.373).

La afectividad positiva que trasluce en este tipo de verbos, perteneciente a un segmento crítico-apreciativo, es muy escasa y se concentra en el artículo sobre Jongkind, páginas que no tienen parangón en la crítica de arte de Zola y de la que extraemos una de sus formulaciones más subjetivas:

Cette oeuvre me va au coeur. (...) L'artiste a évoqué l'âge présent avec une émotion fidèle, et je suis reconnaissant de cette vie qu'il me fait revivre. (p.193).

Lo que queremos destacar es que la presencia del pronombre de primera persona en función de complemento confirma y verifica el empleo del pronombre en función de sujeto, a saber, una pronunciada afición en Zola por las formulaciones afectivas en sus desarrollos ideológicos:

"Il me répugne d'étudier des oeuvres à part" (p.154).

En resumen diremos que la subjetividad afectiva canalizada a través de estos micro-segmentos de Yo-crítico no es muy significativa, en la medida en que se evidencia escasa con relación a la masa total de verbos, pero tiene un peso real en los textos por concentrarse en dos momentos: en la primera etapa del crítico, de 1866 a 1868, y en el último artículo de 1896. Por otra parte, si en 1896 constituyen el vivo reflejo de la emoción ante los cuadros, en los artículos iniciales expresan mayoritariamente el placer que siente Zola por el debate teórico y la dialéctica, expresando sus ideas de manera llamativa e inusual.

1.3.2.2. Los micro-enunciados de Yo-descriptivo.

En segundo lugar, estudiaremos los enunciados de Je más propiamente constatativos, los que son descriptivos del yo en sus tres dimensiones del ser, del tener y el hacer. Hemos observado ya su alto grado de participación en la campaña inicial y en el texto de 1896. En este último, lo llamativo es que casi todos los enunciados están en imperfecto o en pluscuamperfecto. De los alrededor de cuarenta micro-segmentos descriptivos del yo, unos treinta lo hacen en pasado y representan lo que podríamos denominar un auto-retrato del Zola de 1866:

J'avais vingt-six ans, je venais d'entrer au Figaro, qui s'appelait alors L'Événement, et que Villemessant m'avait ouvert en m'y laissant toute liberté, avec son hospitalité si large, lorsqu'il se passionnait pour une idée ou pour un homme. J'étais alors ivre de jeunesse, ivre de la vérité et de l'intensité dans l'art, ivre du besoin d'affirmer mes croyances à coups de massue. Et j'écrivis ce Salon de 1866, "Mon Salon", comme je le nommai avec un orgueil provocant, ce Salon où j'affirmai hautement la maîtrise d'Edouard Manet et dont les premiers articles soulevèrent un si violent orage, l'orage qui devait continuer autour de moi, qui, depuis trente années, n'a plus cessé de gronder un seul jour. (p.372).

En el párrafo transcrito, los seis enunciados conducidos por un Je y que hemos subrayado pertenecen al mismo grupo. Podríamos reproducir todo el artículo, encontraríamos el mismo espíritu. Es un texto totalmente volcado sobre el yo del autor. En tan pocas páginas, comenta en dos ocasiones la edad que tenía por entonces, como si anhelara sus veintiseis años (p. 372 y p.377). Los Je descriptivos del yo, estudiados uno por uno, confirman nuestra impresión de que la nostalgia se ha apoderado de Zola. Termina el artículo preguntándose, a la vista de las obras de 1896, si la campaña de 1866 ha sido un error. En su respuesta, también organizada alrededor de Yo-descriptivo, late la misma nostalgia. Se convence, finalmente, de que no se ha equivocado al recordar el comportamiento transgresor que tuvo en dicha campaña:

Non, j'ai fait ma tâche, j'ai combattu le bon combat. J'avais vint-six ans, j'étais avec les jeunes et avec les braves. Ce que j'ai défendu, je le défendrais encore, car c'était l'audace du moment, le drapeau qu'il s'agissait de planter sur les terres ennemies. (p.377).

No sabía en 1896 cuando escribía estas líneas que sólo dos años más tarde otra campaña, esta vez política, le devolvería el corazón y la ilusión de sus veintiseis años. Sin embargo, semi-proféticamente, había anunciado, en 1866 y a través de un enunciado descriptivo del hacer, la futura defensa de Dreyfus:

J'ai défendu M. Manet, comme je défendrai dans ma vie toute individualité franche qui sera attaquée. (p.88).

Volveremos sobre los micro-segmentos del hacer, pero antes debemos observar cómo los enunciados descriptivos del ser abundan en esa dirección mostrando esta misma faceta del autor, la del hombre comprometido. No son numerosos, pero casi todos están orientados a situarle ideológicamente antes que a hablar de su carácter psicológico. Así se define, respecto de las corrientes artísticas, como un hombre sin prejuicios estéticos, preparado para aceptar cualquier obra que presente signos ciertos de identidad:

Je ne suis pour aucune école, parce que je suis pour la vérité humaine, qui exclut toute coterie et tout système. (p.60).

Zola no quiere verse emparentado con ninguna escuela y reitera, en el texto, su posición de independiente. Obsérvese en el siguiente ejemplo cómo el micro-segmento inicial, una vez más, es marcadamente afectivo y sirve para introducir un comentario de tipo ideológico. Sólo los dos micro-segmentos siguientes son enunciados del ser:

Je serais désespéré si mes lecteurs croyaient un instant que je suis ici le porte-drapeau d'une école. (...).
Je suis de mon parti, du parti de la vie et de la vérité, voilà tout. (p.73).

De nuevo, hablando de la escultura y de Philippe Solari (31), Zola encuentra ocasión de volver a definirse:

Je suis pour les nouveaux venus, pour les jeunes gens qui portent en eux l'avenir. (p.171).

Podríamos multiplicar los ejemplos. Zola nunca deja de explicitar cuál es su posición. A esta constante definición ideológica del ser, se suman los micro-segmentos del tener, en los que la idea de posesión tiene, finalmente, también que ver con las ideas:

J'ai ma petite théorie comme un autre... (p.59).

J'ai le plus grand respect pour le public; mais si je n'ai pas la prétention de le conduire, j'ai au moins le droit de l'étudier. (p.80).

... je n'ai ni règle ni étalon dans les mains... (p.100).

Los enunciados del tener y del ser, en su inmensa mayoría definitorios del yo ideológico, adquieren, cuando son dichos desde una tribuna como es un periódico, un marcado carácter de acción por el compromiso público que suponen. Observamos, por lo tanto, un todo muy uniforme y redundante que va dibujando a un Zola "homo faber", sobre todo por lo que respecta al primer período del que hemos extraído casi todos nuestros ejemplos. Hombre, pues, siempre comprometido, dispuesto a actuar conforme a sus ideas, como demuestran los enunciados del hacer, de los que destacaremos, para reanudar su análisis, los siguientes ejemplos: una frase del artículo del 30 de abril de 1866 supuso entonces una arrogancia: "Je vais admirer M. Manet" (p.56). Conviene recordar que el artista era casi un desconocido, un pintor cuyas obras no habían sido juzgadas dignas de participar en la exposición, lo que significaba por parte de Zola admirar lo que todos rechazaban, razón por la cual Jean Adhémar le atribuye "un gran valor" (32). Pero Zola no se limitaba a manifestar su admiración por Edouard Manet, la imponía a su público lector dedicándole un artículo en el mismo Salon de 1866, cuando el artista no había obtenido permiso para exponer sus pinturas:

Comme mes sympathies sont en dehors du Salon, je n'y entrerais que lorsque j'aurai contenté ailleurs mes besoins d'admiration. (p.66).

Así justificaba Zola el hecho de disponerse a analizar las obras de Manet. Desde el periódico, el crítico encargado de narrar su impresión sobre los cuadros aceptados, rehusaba hablar de ellos y se entretenía en describir en un extenso artículo - el más largo de todos - una visita hecha al taller del hombre al que consideraba como verdadero maestro y del que analizaba su talento, ayudándose de las obras realizadas hasta el momento. Su actitud excedía de las atribuciones que le habían otorgado y tenía todos los ingredientes para irritar a la burguesía conformista que

leía el periódico; pero Zola se ceñía, de manera implacable, a su propia lógica y coherencia: Manet desplazaba, en el texto escrito, a los pintores de moda del Salón, que le eran netamente inferiores (33).

Lógica y coherencia es lo que realmente caracteriza las dos vertientes esenciales del hacer. Presupuestos teóricos y práctica crítica se materializan en enunciados que se llaman y se responden, dentro de su sencillez, en perfecta armonía. Cuando se trata de describir su quehacer crítico, un mismo enunciado se repite exhaustivamente, a modo de "leitmotiv":

Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. (p.60).

Moi, en art, je cherche aussi des hommes, des tempéraments nouveaux et puissants. (p.73).

... je cherche des hommes et non pas des mannequins... (p.74).

En algunos enunciados explica con más precisión en qué consiste su labor crítica pero siempre late la misma exigencia de base, que hace que sus Salones estén en los antípodas de lo que fueran los de Diderot, su rotunda negación a cualquier análisis parcial de la obra:

Je n'ai pas de traditions, moi; je ne discute pas un pan de draperie, l'attitude d'un membre, l'expression d'une physionomie. Je ne saisis pas ce qu'on entend par un défaut ou par une qualité. (p.88).

Su exigencia es tal que ni siquiera le gusta hablar de los cuadros aisladamente considerados y prefiere pronunciarse sobre el valor de un artista cuando éste ha dado a la humanidad toda su obra, o, por lo menos, un volumen muy representativo de su trabajo. "Il me répugne d'étudier des œuvres prises à part" (p.154) dice Zola, formulando siempre sus principios teóricos de manera muy afectiva. Quiere que su juicio sea global, sin detenerse en los distintos meandros de la obra.

Los *yo* descriptivos del hacer práctico derivan naturalmente de estos principios de base. Dado que no le gusta detallar su estudio un buen número de micro-segmentos se resumen en "haber visto" o "encontrado" a un hombre, un temperamento, una individualidad o, lo que es en cierto modo sinónimo para Zola, en haber "percibido" en la obra la propia realidad, la vida misma. Viendo alguna obra de Manet, Zola exclama:

Je retrouve là Edouard Manet tout entier, avec les partis pris de son oeil et les audaces de sa main. (p.108).

Olympia le lleva a una observación similar:

J'ai lu en elle la personnalité d'Edouard Manet. (p.108).

Asimismo expresa su admiración por una obra de Boudin:

Là je retrouve l'originalité exquise de l'artiste... (p.164).

Todos sus hallazgos se expresan de manera muy parecida. En los cuadros de Claude Monet y, en particular, en sus marinas, Zola percibe el amor del artista por las realidades presentes (p.152-3); en los lienzos de Jongkind, vuelve a encontrar la vida misma (p.193). Una variante de estos enunciados puede ser la expresión de que tal paisaje o tal escena le resulta familiar. Cuando el pintor ha logrado su efecto, el crítico parece reconocer el lugar o el momento elegidos por el artista. Es, por citar un par de ejemplos, lo que ocurre con una obra de Claude Monet y otra de Corot, expuestas en 1868:

J'ai vu ces tons crus, j'ai respiré ces senteurs salées. (p.153).

Je me souviens d'avoir vu, à Bonnières, une matinée semblable. (p.161).

Pero con más frecuencia los artistas no logran su meta. La obra no refleja a su autor o carece de realidad. Los micro-segmentos negativos, cortados por el mismo patrón, enjuician globalmente la obra, de manera

indirecta, constatando dicha ausencia. Los lienzos de Millet y Théodore Rousseau, expuestos en el Salon de 1866, merecen su reprobación:

Je ne sens pas la réalité dans ce paysage. (p.82).

Je ne sens rien de vivant dans cette peinture. (p.83).

Alguna pintura de Manet, Le Buveur d'absinthe por ejemplo, la más antigua de sus obras, es enjuiciada de manera similar:

Je ne trouve pas là ce tempérament simple et exact, puissant et large, que l'artiste affirmera plus tard. (p.105).

Con mayor razón aún, en el caso de los pintores que no le gustan, Meissonier por ejemplo, Zola pondrá en evidencia el hecho de no encontrar al hombre tras la obra:

Mais le succès qu'il obtient, les honneurs dont on l'accable, me font toujours chercher en lui un homme que je ne trouve pas. (p.123).

Zola se limita, pues, en la mayoría de los casos a esta constatación de la presencia-ausencia de algo finalmente muy genérico, como puede ser el hombre o la vida misma.

Por querer desvelar los mecanismos más recurrentes simplificamos quizás en exceso. En la realidad del discurso, las cosas son más complejas. Las obras de Millet y Théodore Rousseau, de las que acabamos de transcribir el juicio de Zola, decepcionaron considerablemente al crítico que las incluye en un artículo denominado "Les chutes". Las obras desmerecen, a su entender, de toda la trayectoria anterior de estos artistas, que el autor, por otra parte, aprecia sinceramente. El inicio del segmento crítico que les dedica es un micro-segmento descriptivo del yo en su dimensión del hacer. Interesa más concretamente el hacer crítico, puesto que descubre su actitud frente a las obras, sin embargo el semantema verbal es portador de un sema afectivo del que no podemos hacer abstracción:

Il y a encore deux autres artistes au Salon sur lesquels j'ai pleuré, MM. Millet et Théodore Rousseau. (p.81).

El tiempo pasado nos ha inducido a considerarlo como perteneciente al grupo que estamos analizando - aunque también pertenezca al grupo de los yo afectivos -, sin embargo, el micro-segmento no se asemeja a los que estamos dando como "modélicos". Queremos insistir sobre el hecho de que no perseguimos hacer un estudio exhaustivo de los verbos en primera persona; buscamos las grandes líneas de actuación de los enunciados del ser a sabiendas de que la función verbal expresa sólo una de sus facetas. Cuando se trata además de ensayos sobre arte - el lector ya lo habrá ido viendo con el estudio sobre Baudelaire y con éste mismo -, la función crítica no se realiza de manera óptima a través de un verbo en primera persona, por lo que nos limitaremos a estas observaciones generales e inevitablemente parciales.

Para terminar el estudio de los enunciados del yo centrados en el hacer añadiremos una precisión: los micro-segmentos que pertenecen a la etapa posterior a 1870, muy escasos en número y poco representativos en los textos - reportajes, más que ensayos sobre arte -, describen además un hacer sin relación con la función crítica. Zola observa lo que está a su alrededor, pero no son los cuadros lo que más atrae su atención:

Je vois dans un coin des dames qui se pressent. (p.198).

Jamais je n'avais vu un tel luxe au milieu d'une telle poussière. (p.205).

El "hacer" de dichos segmentos puede representar una acción física del autor que nada tiene que ver con la labor crítica, ni con la formulación estética :

Je joue des coudes, je manque de déchirer la robe de ma voisine qui tient bon, et j'arrive enfin devant une petite toile... (p.198).

De hecho, constituyen a menudo una verdadera auto-contemplación: Zola se convierte en el héroe de unos segmentos que adoptan a veces las formas de una narración:

Mais je m'attarde, je vais pour sûr m'enrhumer. Je monte vite aux salles de la peinture, où il fait plus chaud. (p.197).

Je suis allé fumer un cigare dans la grande nef transformée en jardin. (...) Je me suis couché à neuf heures, avec une migraine épouvantable. (p.208).

Tales enunciados no nos sorprenden en unos textos en los que la mirada del escritor esconde la del crítico. La incidencia de tales micro-segmentos en el primer período es prácticamente nula por lo que debemos considerarlo como un elemento definitorio de nuestro género. En la medida en que el texto se aleja del molde ensayístico, los micro-segmentos del hacer se apartan del campo estrictamente crítico para abarcar un hacer más amplio del hombre, un hacer autobiográfico. El estudio nos ha revelado, por otra parte, el efecto de concentración que caracteriza el primer período en el que las tres dimensiones de estos micro-segmentos - el ser, el tener y el hacer - se conjugan para ofrecer el retrato de un hombre volcado en su tarea crítica. Teoría y práctica quedan en su esencia definidos por tales enunciados constatativos que han puesto una vez más de relieve la simple, pero muy lógica y coherente, estética del autor.

1.3.2.3. Los micro-enunciados de Yo-metadiscursivo.

No nos detendremos apenas sobre estos micro-segmentos descriptivos del texto. Hemos observado ya su presencia tanto en los ensayos, como en las simples crónicas. Se encuentran ausentes, sin embargo, de las cartas. Es éste un dato importante, puesto que parecen también definitorios del género pero sería repetir lo que ya hemos estudiado con Baudelaire. Existen aquí las mismas dos vertientes que identificábamos entonces: la que organiza el texto, lo presenta y acopla sus diferentes partes, haciendo de él un todo homogéneo y uniforme:

Je prends les oeuvres par genre, et je choisis les principales. (p.210).

Je ne range pas ici les peintres impressionnistes par rang de mérite, car j'aurais dans ce cas parlé déjà de M. Pissarro et de M. Sisley, deux paysagistes du plus grand talent. (p.283).

Existe en segundo lugar la vertiente metalinguística, que consiste en fijar la atención sobre un punto, una palabra. La reflexión se hace sobre el uso y empleo de algún término. Así puntualizaba Zola el empleo de la expresión "obra maestra" para hablar de Olympia o el sentido positivo que convenía dar a "adroit", cuando en general es de connotación negativa en sus escritos:

J'ai dit chef-d'oeuvre, et je ne retire pas le mot. (p.108).

Quant à M. Vollon, c'est un virtuose de la palette, c'est un de nos peintres les plus adroits, et j'emploie ici ce mot dans un bon sens. (p.348).

Estos micro-segmentos no merecen un segundo estudio detallado por lo que sólo destacaremos algunas peculiaridades. Llama por ejemplo la atención el hecho de que las fórmulas que el autor emplea para la

presentación de sus ideas en el texto denoten mayoritariamente una necesidad de rapidez:

Puis je cite en tas... (p.207).

... il faut que je passe rapidement sur M. Degas... (p.282).

Et je me hâte... (p.345).

Sea en un rasgo sémico que pertenece al propio semantema verbal, sea en un adverbio, sea en un complemento que acompaña el verbo, ese "ir deprisa" parece propio del discurso crítico zoliano y, muy particularmente, del segundo período. Todos los artículos posteriores a 1870, que no sean los que escribió para la revista rusa *Le Messenger de l'Europe*, están impregnados de un cierto nerviosismo cuando se trata de abordar las obras. El crítico nunca tiene tiempo, ni espacio suficiente, para hacer o decir lo que quiere, de tal manera que los yo descriptivos del texto se ven envueltos en todo tipo de restricciones y exclusiones:

Dans ce flot trouble, je ne choisirai que quelques toiles.
(p.212).

... je jeterai simplement un coup d'œil sur la peinture académique pour indiquer où elle en est. (p.346).

Tres verbos ocupan gran parte del espectro de estos yo-metadiscursivo: "citar", "nombrar" y "señalar":

Je citerai encore les deux tableaux si bizarrement archaïques de Gustave Moreau, devant lesquels les bourgeois restent plantés comme devant un rébus. (p.244).

La frase pertenece al artículo escrito para Marsella el cuatro de mayo de 1876 y representa estrictamente todo lo que Zola pretende comunicar a su lector respecto del pintor. Brunot Foucart observa que tras la irritación manifestada por Zola en el Salon de 1878 - "elles m'irritent et m'agacent" - hacia la pintura de Gustave Moreau, se esconde una cierta atracción que el crítico no puede aceptar porque sería renegar de sí mismo. Para aquél, la novela *L'Oeuvre* tendría la significación de un templo en el que Zola hubiera sacrificado al pintor. En efecto, Claude, el

protagonista de la novela, pinta como si fuera un simbolista, lo que él mismo descubre horrorizado: "qui donc venait de peindre...". Tal descubrimiento le lleva al suicidio y, por consecuencia, a la expiación del crimen. Según Foucart libera al novelista y le permite ya escribir como si fuera un simbolista y convertir su gran obra en "un roman fantastique et poétique" (34).

Pero volvamos a los Yo-metadiscursivo. El último ejemplo tenía la pretensión de mostrarnos hasta qué punto el "citar" es exacto, ya que son frases en las que su juicio personal es reducido al mínimo. Es, sin embargo, muy representativo del quehacer crítico de esos años, lo que explica las numerosas apariciones de dichos tres verbos. De suprimirlos, las páginas dedicadas a la crítica, despojadas de los comentarios sobre el ambiente que se respira en la exposición u otras informaciones periféricas, se reducirían a ser meras relaciones de cuadros o nombres de artistas, seguidos - a veces, pero no siempre - de algún rasgo crítico. El discurso es, en parte, reflejo de las propias exigencias del género periodístico. Es cierto que le falta espacio para desarrollar sus ideas, pero esa necesidad de velocidad es también peculiar de Zola, de ahí que la volvamos a encontrar en el primer período:

Je ne citerai aucun artiste, le nombre en est trop grand.
(p.159).

Las prisas, en los artículos posteriores a 1870, son justificables. Zola dispone de unas pocas columnas, pero no sucede así con los artículos del primer período. En realidad, es de observar que tal sentimiento surge casi siempre cuando le corresponde enjuiciar las obras una por una, nunca cuando la escritura le lleva por el camino de la especulación estética (35). Tal observación concuerda con la felicidad por entregarse al ejercicio teórico, expresada a través de los micro-segmentos de tipo crítico-afectivo. De nuevo se pone de relieve la armonía del discurso zoliano en lo que a su lógica interna concierne. Zola no disfrutaba con el ejercicio crítico. Si tal sentimiento no se

hace tan evidente en el período inicial es porque las obras y los espacios crítico-apreciativos le sirven entonces para perfilar sus ideas. Los cuadros son los ejemplos, en cierto modo la prueba de su razonamiento teórico.

A la presencia de ese rasgo de velocidad, responde el verbo "insister" y sus sinónimos, que Zola se ve obligado a emplear para justificar los pequeños desequilibrios textuales. Cuando un determinado artista le lleva más tiempo y espacio de lo habitual, el crítico explica el porqué:

Je me suis étendu sur M. Bastien-Lepage, parce qu'il est, pour moi, le type du transfuge de l'Ecole des beaux-arts revenant à l'étude sincère de la nature, avec son métier adroit de bon élève. (p.344).

Bastien-Lepage (36) era alumno de Cabanel y, a pesar de la enseñanza recibida, académica y tradicional, había evolucionado hacia una pintura impresionista, no por exigencia personal, según Zola, sino por seguir las corrientes de la moda y del éxito (p.341-342). Estamos ya en 1880. Sus obras representaban el prototipo del impresionismo "corrigé, adouci, mis à la portée de la foule" (p.343), por lo que el crítico juzgaba necesario detenerse en su estudio.

Como tercera y última característica de los Yo-metadiscursivo, mencionaremos el hecho de que estas herramientas se presentan a menudo, en el discurso zoliano, como simples proposiciones independientes:

Je m'explique. (p.100).

J'ai fini. (p.352).

Je m'arrête. (p.346).

Pueden interpretarse como un reflejo sintáctico de esa necesidad de rapidez que acabamos de comentar; indican también un aspecto poco ligado de la frase, característico de su estilo, en el que abundan las

proposiciones cortas e independientes que aceleran el ritmo llenando de vida sus escritos (37).

1.3.2.4. Los micro-enunciados de Yo-modal.

Queremos abordar ahora el cuarto y último punto de este capítulo, el de los Yo-modal, muy sugerente a nuestro entender de cara a percibir la peculiar fuerza que Zola ha dejado impresa en los textos sobre arte. Destacaremos en primer lugar los Yo-modal que reflejan, siguiendo la clasificación de Bernard Pottier (38), una visión constatativa. De las tres modalidades que tienen este mismo valor - sensación, declaración y apreciación - sobresalen, en la crítica zoliana, los verbos que pertenecen al primer grupo:

Je crois qu'il n'existe pas d'autre portrait de Jongkind.
(p.194).

Je crois que le nombre des oeuvres exposées va toujours en augmentant. (p.243).

Oswald Ducrot ha puesto de relieve el escaso compromiso personal que late detrás de dicho verbo (39). En los dos ejemplos citados, si Zola se hubiera equivocado, si existiera algún otro busto de Jongkind que la estatua de Philippe Solari, o si en 1876 no fuera cierto que el número de obras presentadas en la exposición fuera superior al del año anterior, nadie reprocharía nada al crítico. El verbo modal sirve de escudo protector. No es extraño que las dos tercera partes de las locuciones

modales "je crois que" pertenezcan al segundo período, textos, como ya hemos dicho, menos comprometidos. Resaltaremos uno de estos micro-segmentos de Yo-modal por el contenido de que es portador:

Je crois qu'il faut entendre par des peintres impressionnistes des peintres qui peignent la réalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, mais dans son ensemble. (p.281).

Ésta resulta ser la primera definición del Impresionismo que aparece en los ensayos de Zola. El crítico la ofrece a sus lectores marseleses en 1877, con ocasión de la tercera exposición impresionista que tuvo lugar en París, la única de la que dió cuenta. La primera había sido en la primavera de 1874, en el taller de Nadar (40) y dió origen al nombre con que se conoce desde entonces el movimiento. Un crítico, queriendo ridiculizar esa peculiar manera de pintar, utilizaría, deformándolo, el título de un cuadro de Claude Monet "Impression, soleil levant" sin saber la fortuna que haría dicho apelativo (41).

Por oposición a este Yo-modal llamado "sensation réservée" que caracteriza el segundo período, los años 1866-1868 prefieren masivamente el empleo de "je sais que" de igual visión constatativa pero perteneciente al segundo valor, el de la "sensation affirmative". De la treintena de fichas de esta modalidad, sólo dos son posteriores a 1868:

Je sais que dans quelques années j'aurai raison pour tout le monde. (p.47)

Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. (p.67).

"Je sais que", "Je suis sûr que" y otras formulaciones sinónimas expresan así la seguridad con que Zola inicia su carrera de crítico y particularmente el Salon de 1866.

La modalidad declarativa, dentro de la misma visión constatativa, ocupa también un lugar relevante:

J'avoue être un grand admirateur d'Edouard Manet...
(p.208).

Las expresiones modales, dentro de la modalidad declarativa, que se presentan con mayor reiteración son: "je le dis", "je le répète", "je dis que". Además de querer borrar toda posible duda respecto de su enunciación, dando constantes pautas interpretativas, Zola logra insistir enfáticamente sobre la modalidad del discurso. A fuerza de repeticiones la mirada se desplaza sensiblemente del contenido textual al "tono" con que Zola quiere marcarlo. No se producen ambigüedades. Cuando repite algo, no puede considerarse como error u olvido por su parte; deja bien establecido que se trata de una insistencia:

Eh bien! je le répète, la peinture manque de vigueur et de simplicité... (p.82).

Las proposiciones incisivas, sobre todo, se repiten con gran frecuencia:

Mais je parle en poète, et les peintres, je le sais, n'aiment pas cela. (p.82).

La insistencia abarca también la modalidad interrogativa, renovando lo que podría considerarse como simples preguntas retóricas y dando más fuerza a su discurso al duplicar los medios:

Je vous le demande, où est l'intérêt de l'art parmi ces intérêts personnels? Quelles garanties a-t-on données aux jeunes travailleurs? (p.52).

En esta peculiar forma de enfatizar y clarificar el sentido total del mensaje, proporcionando una información enunciativa además del propio contenido verbal, se alinean los verbos en cuyo semantema existe un rasgo sémico que denominaremos <seguridad>, tales como "je vous assure", muy numerosos y pertenecientes todos al primer Salón:

Je vous assure que vos grimaces et que vos ricanements l'inquiètent peu. (p.69).

Encontramos, por tanto, de nuevo en el empleo de los Yo-modal de visión constatatativa, un espíritu diferente según sean los textos anteriores o posteriores a 1870. Se observa un cierto distanciamiento en la expresión formal de opiniones en el segundo período, a pesar de ser el momento de la consagración del Impresionismo, victoria de la que Zola parece alejado. Su actitud se opone categóricamente a la rotunda afirmación y seguridad que caracterizan los años 1866-1868.

A estos "je sais que" y "je vous assure que", se suman la práctica totalidad de Yo-modal perteneciente a la visión prospectiva y, concretamente, a la modalidad "impulsión":

Ma volonté énergique est celle-ci: je ne veux pas des oeuvres d'écoliers faites sur des modèles fournis par les maîtres. Ces oeuvres me rappellent les pages d'écriture que je traçais étant enfant, d'après les pages lithographiées ouvertes devant moi. Je ne veux pas des retours au passé, des prétendues résurrections, des tableaux peints suivant un idéal formé de morceaux d'idéal qu'on a ramassés dans tous les temps, Je ne veux pas de tout ce qui n'est point vie, tempérament, réalité! (p.61).

El ejemplo elegido es muy representativo de la fuerza que encierran tales enunciados en el primer período. Podríamos citarlos todos; aparecerían como frases gemelas, delimitando siempre de manera rotunda y categórica lo esencial de su estética. No ocurre así con los textos posteriores a 1868 en los que la media docena de "vouloir" tienen que ver con la selección crítica de las obras, sin implicar ese empuje despótico del que transcribimos una muestra:

Je veux signaler aussi un adorable tableau de Mlle Eva Gonzalès, la fille de notre confrère, une toile intitulée: Indolence, et qui représente une jeune enfant... (p.199).

Dentro de esta misma modalidad denominada "impulsión", los enunciados organizados en torno al verbo "poder" se presentan en forma negativa y se dan mayoritariamente en el segundo período:

Je ne puis, dans cette correspondance, leur accorder à chacun l'étude qu'ils mériteraient. (p.282).

Al igual que en este ejemplo, los demás enunciados del Yo-modal con el verbo "poder" llevan inserta una información sobre el texto. Los hemos incluido, no obstante, en este apartado porque la proposición principal crea una opacidad momentánea respecto del contenido de la frase, para detenerse en una información que concierne al locutor. Aquí sería la impotencia del crítico; Zola insiste sobre las limitaciones que le son impuestas, referidas al tema banal de la falta de espacio.

Los enunciados modales que emplean el verbo "deber" son escasos. El discurso no está escrito al amparo de la modalidad "necesidad", como pudiera ser el caso de un discurso político (42), pero los pocos ejemplos reflejan la existencia de una tensión entre Zola y el público. El crítico se ve forzado a desvelar su identidad "Je suis obligé d'ôter mon masque" (p.43); se ve asimismo obligado a ser duro y severo, en el Salon de 1866, con pintores que le son, a pesar de todo, gratos como Courbet, Théodore Rousseau y Millet (p.83), para compensar la injusticia cometida con el rechazo de las obras de Manet. Los dos ejemplos son buena muestra de la tirantez generada.

El contemplar la modalidad de la posibilidad en la crítica de arte de Zola, nos llevaría a las mismas observaciones: escasez y tensión. Hablando, por ejemplo, del tribunal de selección de obras, el crítico quiere sugerir que le hace responsable del desánimo que cunde entre los jóvenes artistas:

Je sais bien que je ne puis faire au jury un crime de notre pauvreté artistique. Mais je puis lui demander

compte de tous les artistes audacieux qu'il décourage.
(p.57).

La tensión del discurso se hace sobre todo patente en el empleo mayoritario de la modalidad gramatical negativa:

Jamais je n'ai formulé une pareille monstruosité. (p.46).

Aquí también los ejemplos serían legión y demuestran esa actitud de enfrentamiento observada ya en el estudio de los pronombres. Las negaciones del segundo período indican sólo una limitación, definen el campo de actuación del crítico excluyendo lo que no puede hacer pero las negaciones de 1866-1868 tienen otro espíritu, son negaciones ideológicas. Con ellas, Zola mantiene una relación dialéctica con el otro - con el público o con el tribunal encargado de la selección -, ya que la frase negativa supone una afirmación implícita rechazada:

Je n'admets pas et je n'admettrai jamais qu'un jury ait eu le pouvoir de défendre à la foule la vue d'une des individualités les plus vivantes de notre époque. (p.66).

Este estilo contundente, que no admite matices ni dudas, confiere al texto una fuerza peculiar hecha de seguridad y firmeza, que roza con frecuencia la radicalidad. Véase, en los dos ejemplos que damos a continuación, el efecto producido por el adverbio, en el primero, y por el verbo mismo, en el segundo:

J'affirme carrément que le jury qui a fonctionné cette année a jugé d'après un parti pris. (p.55).

Je nie que M. Ribot ait un tempérament qui lui appartienne, et je nie qu'il rende la nature dans sa vérité. (p.75).

Las sutilezas no tienen por donde filtrarse. Nunca o casi nunca abre el crítico vías de participación. Que el discurso emplee el modo de la afirmación categórica, que sea el de la negación de rechazo o el de la volición, el texto - en 1866 sobre todo - termina convirtiéndose en una imposición. Y lo es desde el inicio, desde la carta, escrita a

Villemessant, que introduce el discurso crítico en la primavera de 1866. Con ella Zola nos hacía entrar en la casa del artista que se había dado muerte y lograba, con la palabra, el efecto de un reportaje fotográfico, con un primer plano de la mancha de sangre en el entarimado (p.41) y otro del cadáver (p.42). Era un periodismo sensacionalista que perseguía como objetivo despertar mala conciencia y sentido de culpabilidad entre los jueces y artistas aceptados y piedad entre el público. En la carta la palabra tenía la fuerza de una imagen; en el resto del Salón, la crítica tendrá la fuerza de un acto, acto que parece querer ir más allá de la palabra (43).

* * *

* *

Lo que el estudio de los Yo-modal nos ha mostrado, queremos, en las páginas siguientes, comprobarlo en otros espacios textuales. J.P. Bouillon dice que los temas tratados por Zola, independientemente del "vigor" con que lo hace, no son en sí mismos originales (44). Pero ahí reside la novedad del discurso, el impacto que supone para esa burguesía conformista la violenta defensa de Manet. Hemos hablado de radicalidad, visible en la modalidad verbal, podríamos hablar ahora de insolencia:

Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi, je vais le crier. (p.67).

Zola no se conforma con decir su mensaje desde una tribuna pública, querría poder hacerlo gritando. De hecho, es la impresión que, a veces, se desprende leyendo algunas de las afirmaciones más perentorias que jalonan su discurso:

Il est impossible, - impossible, entendez-vous, - que M. Manet n'ait pas son jour de triomphe, et qu'il n'écrase pas les médiocrités timides qui l'entourent. (p.71).

El crítico alía un lenguaje, de por sí áspero en su contenido - aquí el hecho de querer aniquilar mediocridades -, con una entonación que se hace perceptible en el énfasis o en las distintas recurrencias que a lo largo del texto marcan su irritación:

Courbet se sentait entraîné par toute sa chair - par toute sa chair, entendez-vous ? - vers le monde matériel qui l'entourait... (p.80).

La forma peculiar y percutente que se da en los dos ejemplos anteriores - la repetición inmediata de algún micro-segmento frástico, más un énfasis de tipo "fático" -, más propia de un lenguaje hablado, no aporta ningún complemento de información, por lo que debemos interpretarla como un signo enunciativo, como un indicador de la fuerza que Zola quiere dar a su discurso. En otros lugares, la repetición de un simple pronombre, conjugándose con la fuerza de los verbos modales, produce un efecto similar:

Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. (p.60).

La volición se transforma en una imposición, en una exigencia. No hay nada, ni siquiera su aparente buena educación, que no adquiriera otra dimensión ni pueda interpretarse de forma distinta que como intimidación. En muchos lugares las intervenciones dirigidas al lector toman este aspecto coactivo:

Regardez la tête de la jeune fille: les lèvres sont deux minces lignes roses, les yeux se réduisent à quelques traits noirs. Voyez maintenant le bouquet, et de près, je vous prie: des plaques roses, des plaques bleues, des plaques vertes. Tout se simplifie... (p.109).

Obsérvese el movimiento textual del ejemplo siguiente: la primera pregunta es inquisitiva; la segunda parece retomar la contestación, dada

en voz baja, de su alocucionario, asustado; finalmente, la respuesta de Zola se hace impositiva y arranca de raíz toda veleidad dialogante por la fuerza del contenido mismo, tajante y sin apelación y por la acumulación de los tres argumentos:

On prétend que je suis le prêtre d'une nouvelle religion. De quelle religion, je vous prie? De celle qui a pour dieux tous les talents indépendants et personnels? Oui, je suis de la religion des libres manifestations de l'homme; oui, je ne m'embarrasse pas des mille restrictions de la critique, et je vais droit à la vie et à la vérité; oui, je donnerais mille oeuvres habiles et médiocres, pour une oeuvre, même mauvaise, dans laquelle je croirais reconnaître un accent nouveau et puissant. (p.88).

Algunos de los imperativos que Zola dedica al lector pretenden teledirigir su mirada como si de una sesión de hipnosis se tratara:

Ne regardez plus les tableaux voisins. Regardez les personnes vivantes qui sont dans la salle. Etudiez les oppositions de leurs corps sur le parquet et sur les murs. Puis, regardez les toiles de M. Manet: vous verrez que là est la vérité et la puissance. Regardez maintenant les autres toiles, celles qui sourient bêtement autour de vous: vous éclatez de rire, n'est-ce pas? (p.70-71).

Este aspecto del discurso, que por su propia fuerza deja de ser mera palabra para adquirir valor de acción, se ve muy particularmente reforzado, en el Salon de 1866, con la presencia en el texto de una veintena de performativos (45):

Je supplie tous mes confrères de se joindre à moi... (p.53).

... je défie nos peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus empli d'air et de lumière. (p.69).

El lector puede constatar que hemos reservado el concepto de performativo para esa clase de verbos que son actos, actos que no pueden realizarse sin apelar al vocablo correspondiente. Podíamos añadir a esta

lista, ya de por sí amplia, algunos de los verbos que hemos contabilizado como modales como "j'affirme que", "je nie que", considerado por algunos filósofos del lenguaje como performativos explícitos (46). La posibilidad de incluirlos aquí multiplica ese efecto de acción que queremos describir. Así, sucesivamente, Zola suplica, desafía, promete (p.74), jura (p.55 y p.85), lanza advertencias (p.57), y suplica encarecidamente - por mencionar sólo algunos de los actos más importantes:

Et maintenant je vous en supplie, ayez pitié de moi...
(p.62).

Algunos yo descriptivos del hacer se aproximan a la categoría de los performativos. Decir "Je me constitue le défenseur de la réalité" (p.56), "Je viens, aujourd'hui, tendre une main sympathique à l'artiste" (p.65) o bien "j'attaque la foule" (p.88) no es, por parte, de Zola describir lo que va a hacer, es estar haciéndolo, comprometerse e introducir un cambio. Los ejemplos son numerosos y merecerían ser citados todos. Zola lleva a cada una de sus aseveraciones, una convicción estética, su exuberancia meridional y la fuerza de su indignación, lo que confiere a su discurso una fuerza peculiar, metáfora de una agresión. Zola escribió que "Quand on a le poing vigoureux, gémir est perdre son temps, il faut frapper." (47) y esa es, seguramente, la impresión que recibieron los lectores del siglo XIX cuando se desencadenaron tantas iras. El crítico resultaba irritante:

Moi, public, je me plains d'être lésé dans ma liberté d'opinion; moi, public, je suis irrité de ce qu'on ne me donne pas dans son entier le moment artistique; moi, public, j'exige qu'on ne me cache rien, j'intente justement et légalement un procès aux artistes qui, avec parti pris, ont chassé du Salon tout un groupe de leurs confrères.
(p.56).

Resultaba irritante porque todas y cada una de las palabras del Salon encerraba brutalidad en el decir. Agredía y amenazaba. Y no eran palabras vanas. En el artículo de 30 de abril de 1866, Zola denunciaba a los miembros del tribunal encargado de la selección. Eran todas conocidas personalidades del mundo artístico: Gérôme, Cabanel,

Meissonier, Corot, Fromentin, Daubigny... Las polémicas en torno a las obras recibidas eran habituales. Recordamos la negativa de Baudelaire, en el inicio del Salon de 1846, a entrar en tales disquisiciones. Sin embargo, en 1866, los críticos de arte parecían apoyar las decisiones del tribunal: no estaban sensibilizado con la pintura "du plein air" y compartían su desdén. Zola fue el único en recriminar su severidad, y lo hizo señalando uno por uno a los miembros del tribunal e ironizando sobre su pasado o su carrera académica. Sólo la edición de Hemmings nos permite leer esas páginas que Zola suprimió de las ediciones posteriores. Citaremos una de las recriminaciones "ad hominen" más representativa. La que el crítico dedica a Théophile Gautier:

M. Théophile Gautier, qui tire de si jolis feux d'artifice dans le *Moniteur* en l'honneur des toiles qu'il a reçues, ne se souvient donc pas de 1830, lorsqu'il portait des gilets rouges? Hélas! je le sais, nous n'en sommes plus aux gilets rouges, nous en sommes à la chair nue et vivante, et je comprends toute l'angoisse d'un vieux romantique impénitent qui voit ses dieux s'en aller. (48).

Así sucesivamente, Zola adjudicaba a cada uno de los miembros alguna frase irónica, llena de sarcasmos, condenando su pintura; eran denuncias formales, con nombres y apellidos; era un escándalo, un juicio a puertas abiertas. Zola recibió muestras de agradecimiento de Monet (49), Manet y algunos otros, pero fueron las menos. En unos pocos días centenares de lectores escribieron cartas de protesta al periódico, otros rompieron sus páginas delante de los quioscos; las ventas se dispararon; no se encontraba un sólo periódico *L'événement* en el Odéon (50). Ya en el segundo artículo Zola hablaba de la presión a la que estaba siendo sometido:

De tous côtés on me somme de m'expliquer, on me demande avec instance de citer les noms des artistes de mérite qui ont été refusés par le jury. (p.55).

Quedarán registradas en el texto del crítico muchas otras referencias a esa presión, a su vez ejercida por el público (p.45; p.66; p.77; p.85), presión que debe interpretarse como la consecuencia, la

reacción o fuerza perlocucionaria del discurso de Zola (51). Pero tales anécdotas no mermarían su agresividad, porque el crítico buscaba ese enfrentamiento. Estaba preparado desde tiempo atrás. Su explosión pudo haber sido, en parte, fruto de la efervescencia vivida en el Café Guerbois, pero la vehemencia con que defiende sus ideas era, sobre todo, el desenlace natural de una lenta maduración, la idea, fraguada ya por los años 1860, de que el creador tiene una misión que cumplir. "Le rôle du poète est sacré - escribía a J.B. Baille - c'est celui de régénérateur. Il se doit au progrès... Que Dieu me prête le souffle et je suis prêt." (52). Tenía entonces veinte años y ya sabía que en algún momento tendría que luchar contra el público. Cuando llegó el momento, en 1866, Zola albergaba en el cuerpo toda la energía acumulada en esa larga espera. Fueron muchos los lectores que anularon su suscripción, lo que equivalía a solicitar su abdicación. Zola aparentemente perdía, pero lo hacía con la soberbia y la arrogancia del vencedor. Tras el anuncio, por parte de Villemessant, en el editorial del 14 de mayo de 1866 de la sustitución del crítico (53), Zola concluía el Salon de 1866 con un artículo irónico y mordaz, desdefiando escribir las páginas de las que aún hubiera podido disponer. Su marcha anticipada quedaba como la prueba más fehaciente de la fuerza de su discurso. Había escrito impulsado por la pasión, esa pasión de la que el mismo dice, aún en 1887, que es "ce qui aide le mieux à vivre" (54) y no hay razón para pensar que se arrepintiera nunca. En 1870, escribe a Théodore Duret para recriminarle su tono demasiado conciliador : "Dire du bien de ceux qu'on aime, ce n'est point assez; il faut dire du mal de ceux qu'on hait" (55). Él se había enfrentado a todos, a los miembros del tribunal, a los artistas, al público. Había querido convertir su discurso en una imposición y lo había conseguido: en parte, porque había forzado a todos a hablar de Edouard Manet, de la pintura "du plein air" y de las decisiones del tribunal; pero, sobre todo, porque el público, al no permanecer indiferente a su discurso, al rechazarlo y oponerse a su fuerza, demostraba haber reconocido perfectamente la intención polémica del crítico.

En esta segunda mitad del siglo XIX, Zola aportaba a la escritura, además de su pensamiento, la fuerza de su convicción y su capacidad de lucha por una idea, algo quizás pausable en el campo político, pero inaudito en la aún incipiente historia de crítica de arte. Creemos que en esta fuerza reside gran parte de la modernidad del texto zoliano. Ella le define, ella integra lo novedoso, constituye su peculiar mensaje.

1.3.3. El espacio crítico axiológico:

1.3.3.1. Una visión panorámica de su crítica.

Queremos estudiar en este capítulo las formas que adopta el juicio de valor en los textos de Zola. Tal empresa nos conducirá a observar el espacio real dedicado a la crítica de las obras, así como el concepto crítico que guía al autor en su examen. Es de destacar, al inicio de este capítulo, el lugar privilegiado que ocupa el pintor Edouard Manet. Es el único que goza de un estudio total, realizado en enero de 1867 en una serie de artículos publicados en La Revue du XIXeme siècle. Un retrato psicológico de Manet introduce la crítica de su pintura, ligando de esta forma el hombre a su obra. "Désormais, on ne séparera plus l'homme de son oeuvre..." (56). Zola seguía las enseñanzas del crítico Hippolyte Taine al que admiraba y del que se decía discípulo desde que había comentado para la prensa algunos de sus trabajos (57). Ratificará el

método en 1879, cuando escriba el artículo "La formule critique appliquée au roman", viendo de hecho una similitud de procedimientos entre el crítico y el escritor "naturalista", por llevar ambos a cabo la misma investigación positivista antes de exponer los resultados de su observación (58). Sin embargo, lo cierto es que sobre ningún otro pintor, ni siquiera Jongkind al que Zola dedica un artículo muy afectivo en 1872, se dispone de nada comparable al estudio biográfico y crítico realizado sobre Manet. Algunos otros artistas, como Monet o Pissarro, pueden llegar a ser tema de un artículo, pero las páginas dedicadas a la crítica de sus obras son siempre escasas.

Respecto de los textos que pertenecen al segundo período, el juicio de valor emitido no siempre corresponde a lo que piensa el crítico. El material axiológico debe ser, por tanto, cuidadosamente seleccionado. Zola identifica las obras más destacadas y las acompaña, a veces, de lo que fuera la opinión del público, olvidándose de hacer su propia selección. Así por ejemplo, en el texto de 1880 *Le Naturalisme au Salon*:

Cette année, le portrait de M. Grévy, exposé par M. Bonnat, est peu goûté; on le trouve froid et sec. (p.347).

No tendremos en cuenta tales observaciones. Sólo extraeremos de dichos artículos lo que se formula como juicio personal del crítico. En general hay poca axiología en los textos inmediatamente posteriores a 1870. Zola insiste en decir que su meta no es juzgar (p.196; p.197; p.198; p.199...). Al final del artículo de 1872, sin embargo, y a pesar de haberse reiteradamente negado el derecho a hacer crítica, el cuadro de la pintora Eva Gonzalez le lleva a romper su pacto y a dar su parecer:

C'est tout simplement exquis de fraîcheur, de blancheur. (p.199).

En el artículo de 1896, donde Zola parece volver a ser él mismo, apasionado hasta la vehemencia, tampoco hay axiología. No cabe la distancia crítica; el discurso se hace afectivo, como nos ha mostrado, en

parte ya, el estudio de los micro-segmentos del yo. Las páginas de 1896 son un grito de horror y desesperanza, en las que se contabilizan más exclamaciones que en toda la crítica de arte del autor:

Oh! les dames qui ont une joue bleue, sous la lune, et l'autre joue vermillon, sous un abat-jour de lampe! Oh! les horizons où les arbres sont bleus, les eaux rouges et les cieux verts! C'est affreux, affreux, affreux! (p.374).

El artículo se excluye, por tanto, del estudio que queremos hacer en este capítulo. El único texto que se asemeja a los del primer período es *Le Naturalisme au Salon*, pero aún en todos ellos las páginas críticas no son extensas. Cuestiones periféricas absorben siempre al crítico. Debemos insistir sobre ello, porque, a diferencia de lo que ocurre con Diderot y Baudelaire donde la crítica ocupa un lugar preponderante a pesar de las digresiones, en la obra de Zola la proporción parece a veces invertirse. En el texto *Le Naturalisme au Salon* compuesto de cuatro artículos de extensión equivalente, sólo dos están consagrados a la crítica: el tercero, que analiza los pintores impresionistas más representativos, y el cuarto, que hace lo mismo con la pintura académica. Los dos artículos anteriores tratan del problema de la clasificación y colocación de las obras admitidas, de las repercusiones de la ayuda estatal para la pintura, del intento de los impresionistas por liberarse de la tutela de la administración (59), de la influencia de los impresionistas sobre la escuela francesa... Las páginas críticas se ven así considerablemente mermadas. Idéntica observación podríamos hacer del *Salon* de 1866. De siete artículos que lo integran en sólo tres - el cuarto, quinto y sexto - se emiten juicios sobre las pinturas expuestas. El primero y el segundo tratan del tribunal de selección, en el tercero Zola explica su estética y en el séptimo, muy centrado sobre el yo, tampoco hay espacio para la crítica. Dentro de este espacio, finalmente muy reducido, reservado al ejercicio crítico propiamente dicho, la atención media puesta en un artista no excede de un párrafo de ocho o diez líneas, reducción que tiene, en una obra de por sí poco extensa, inevitables consecuencias en el análisis de la axiología.

Iniciaremos nuestro estudio citando el fragmento crítico que Zola redacta sobre las pinturas de Boudin, expuestas en el Salon de 1868, segmento que nos servirá de punto de referencia a lo largo de todo nuestro capítulo. El crítico acaba de hablar de Courbet y de la regresión que suponen los lienzos expuestos aquel año, con respecto a su antigua manera de pintar. Sus marinas tenían además un competidor:

Je veux parler de Boudin qui a au Salon deux excellents tableaux.

Le Départ pour le pardon sort un peu de la manière ordinaire du peintre; l'ensemble y est monté de ton plus que d'habitude. Je préfère la Jetée du Havre. Là je retrouve l'originalité exquise de l'artiste, ses grands ciels d'un gris argentin, ses petits personnages si fins et si spirituels de touche. Il y a une rare justesse d'observation dans les notes, dans les attitudes de ces figures groupées au bord de l'immensité. C'est charmant et très vrai d'impression. Avec Manet, Jongkind et Claude Monet, Boudin est à coup sûr un des premiers peintres de marines de ce temps. (p.164-165).

El subrayado nos pertenece, pero antes de comentar las manifestaciones axiológicas, queremos centrar nuestra atención sobre los escuetos datos descriptivos. Los únicos rasgos se encuentran en "grands ciels" y "petits personnages" que caracterizan muy bien, en este caso particular, las composiciones más representativas del pintor en las que el cielo, quizás fiel reflejo de su Normandía natal, ocupa el mayor espacio. Es ésta una constante de la crítica de arte de Zola; no hay apenas descripción. El único cuadro detalladamente examinado para el lector es Olympia de Manet. Los demás reciben, al igual que el de Boudin, uno o dos rasgos genéricos que sirven de caracterización. Así, por ejemplo para Le Joueur de fifre de Manet:

Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien, en petite tenue, pantalon rouge et bonnet de police. Il souffle dans son instrument, se présentant de face. (p.70).

O lise de Renoir:

... représente une jeune femme en robe blanche, s'abritant sous une ombrelle. (p.155).

Las descripciones son tan escasas que podrían ser la prolongación de los títulos. Tampoco suele hacer Zola comentario alguno respecto del tema del cuadro, ni se pronuncia sobre lo acertado o equivocado que resulta la elección del pintor. La obra se aprecia en sí misma, sin dar nunca lugar a divagaciones sobre cómo habría podido ser - o debido ser - tal lienzo. Le resultan igualmente ajenas todo tipo de disquisiciones filosóficas sobre el sentido último de la obra (60). De hecho, no entiende las recriminaciones dirigidas a Manet, a propósito de Olympia, por parte de los que querían adivinar en ella una intención obscena. Sus argumentos para defender la elección del artista se organizan en uno de los fragmentos más citados del discurso zoliano para poner de manifiesto su modernidad y el profundo entendimiento del crítico:

Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une oeuvre de peintre, de grand peintre... (p.110).

Zola daba más importancia a los colores y al acierto pictórico final que al propio tema tratado. Se ha querido ver en esta formulación una apertura que parecía incluir el entendimiento de la futura pintura abstracta, por lo que quizás se dijo - analizando el comportamiento posterior del crítico frente a las obras de fin de siglo - que no entendía bien el alcance de tales frases. Lo cierto es que Zola nunca se desligó de la realidad. La obra de arte es - según su definición de 1866 - "un coin de la création vu à travers un tempérament" (p.77). Aunque no acote el grado de participación del creador, atribuyéndole aparentemente toda la libertad, no debe olvidarse que la premisa inicial es un proyecto mimético, la exigencia de representar una parcela de la realidad. El

crítico no pone límites al ángulo de vida sobre el que el creador pueda focalizar su atención, pero no cabe la abstracción de dicha realidad. De ahí que nunca haya lugar a comentarios sobre el propio tema elegido, siempre que el pintor no se aparte de la representación de un fragmento de vida; lo que significa un profundo arraigo en la realidad sin que ello invalide lo anterior. En aquel texto, Zola habla de las exigencias estéticas a las que el creador se somete y del hecho de que un color pueda condicionar la elección del objeto. Él mismo confesó haber comprado las antigüedades que adornaban el interior de su casa por el impacto que los colores y las formas le habían producido, y no por su valor real como sucedía con los hermanos Goncourt (61). En resumen, recordemos que no hay descripciones, apenas unos rasgos que caracterizan la obra y tampoco caben, en la crítica de arte zoliana, los comentarios respecto del tema elegido por el pintor.

Si volvemos a leer el fragmento crítico sobre Boudin, observaremos que todos los comentarios axiológicos son generales. No hay estudio detallado, como no lo habrá en ningún otro caso, porque Zola rehusaba "juger une loupe à la main" (p.163). La indulgencia del estudio pormenorizado no le parecía apta para descubrir obras de arte, única misión del crítico, a su entender. No se trataba, pues, de perderse en los recovecos del objeto artístico para encontrar algún acierto; quería respetar el abismo existente entre la gran obra y el resto, y limitar su pretensión a saber encontrarse allí donde se encontrara la obra maestra. Es una crítica muy constructiva, según Georges Besson, dada la poca dispersión de que es objeto (62). Y en efecto, en ella no cabe lo relativo, no cabe la búsqueda de la intención, ni el estudio de diferencias microscópicas. Sólo cabe lo absoluto, y forzoso es observar, de nuevo, la perfecta lógica y coherencia que une teoría y práctica en la crítica de arte zoliana. Pretendió mostrar dónde se manifestaba algo original y en qué consistía la peculiar nota aportada por el creador:

Notre rôle, à nous juges des oeuvres d'art, se borne donc à constater les langages des tempéraments, à

étudier ces langages, à dire ce qu'ils y a en eux de nouveauté souple et énergiques. (p.100).

Este afán por abarcar una obra en su totalidad, le conduce a dos tipos de expresiones que adquieren en su sistema un carácter axiológico: por una parte, pone de relieve la realización de un todo armonioso:

... tout se tient dans une gamme savante, claire et éclatante, si réelle que l'oeil oublie l'entassement des objets pour voir simplement un tout harmonieux. (p.142).

Por otra, constata en una obra la presencia de un temperamento, de una fuerte individualidad. Así ocurre en el caso de Boudin. De las dos obras expuestas, sólo una, la Jetée du Havre, merece su aprobación, porque en ella Zola "retrouve l'originalité exquise de l'artiste". Afirmar que ha encontrado al hombre tras la obra es, para el crítico, lo mismo que aplicarle la calificación de sobresaliente. El estudio de los micro-segmentos descriptivos del yo nos ha aproximado al abundante uso de esta fórmula, por lo que daremos por concluidas las observaciones sobre esta peculiar manera de manifestar su juicio de valor, que se esconde tras aseveraciones de tipo constatativo.

1.3.3.2. Las manifestaciones axiológicas.

Nos centraremos ahora en las manifestaciones axiológicas corrientes. El fragmento anterior sobre Boudin (Cfr. supra pág. 476) nos indica una característica general de la crítica de arte de Zola: no hay acercamiento axiológico negativo. El cuadro Le Départ pour le pardon no

le gusta, pero no lo dice. Los enunciados constatativos que lo describen adquieren un matiz axiológico a la luz de los comentarios posteriores. El cuadro de un artista podría romper con la línea habitual del pintor y, sin embargo, ser hermoso. Es ésta una realidad de su crítica: el juicio de valor es masivamente positivo. "J'ai évité de nommer un seul des peintres dont les tableaux m'irritent" (p.166). Hemos extraído unas doscientas fichas de axiológicos positivos por sólo una treintena de negativos. Esta inferioridad nos permite excluirlas de nuestro estudio. La crítica de carácter negativo no pasa, en los artículos de Zola, por la axiología. De hecho, existe un texto inicial Nos peintres au Champ-de-Mars de 1867 orientado a hablar de las "glorias" nacionales Gérôme, Cabanel, Meissonnier y Théodore Rousseau y, por lo tanto, sólo dedicado a las censuras, donde, sin embargo, la crítica emplea vías poéticas y desdén la axiología.

El juicio de valor axiológico positivo tiene dos ejes: adjetivo y sustantivo. La axiología verbal y adverbial es insignificante en la crítica zoliana. Cuando se trata de apreciar al artista la palabra más utilizada es la de "maître". Así son llamados, Courbet (p.81 y p.163), Daubigny (p.86), Corot (p.86, p.160 y p.161) - Corot, en especial, recibe reiteradas muestras de admiración; Zola lo considera "un peintre de race" (p.161) - o Jongkind, como en el ejemplo que damos a continuación:

Un artiste qui peint de la sorte est un maître, non pas un maître aux allures superbes et colossales, mais un maître intime qui pénètre avec une rare souplesse dans la vie multiple de la nature. (p.160).

El crítico puede emplear también un sustantivo genérico - pintor, dibujante, paisajista -, acompañado de una expresión superlativa o de algún adjetivo. Así ocurre, por ejemplo, en nuestra cita inicial: Boudin es "un des premiers peintres de marines" (p.165). Monet es "un paysagiste incomparable" (p.340); Pissaro, "un des trois ou quatre grands peintres de ce temps" (p.148); Degas "un dessinateur minutieux et

original" (p.337); Paul Cézanne, en uno de los escasos comentarios que le dedica, es considerado como "le plus grand coloriste du groupe" (p.282).

La axiología aplicada a las obras prefiere el adjetivo para expresarse. Zola habla, por ejemplo, "des intérieurs de gare superbes" (p.282) de Claude Monet o "des séries très remarquables de blanchisseuses" (p.337) en Degas; "des paysages de Provence du plus beau caractère" (p.282) en Cézanne. En el famoso cuadro de Frédéric Bazille *Portraits de la famille* *** "il y a un groupe charmant" (p.155) y en el cuadro *Bal du Moulin de la Galette de Renoir* se respira "une intensité de vie extraordinaire" (p.282). Los adjetivos empleados son todos muy corrientes. Los más representativos son "exquis", "extraordinaire", "magnifique", "merveilleux", "remarquable", "superbe". Encierran una idea superlativa pero no tienen que ver con la esencia de la obra. Algunos de los adjetivos tienen un carácter afectivo como "charmant" o "adorable", pero en su contexto no se prestan a esta lectura. El discurso de Zola es muy poco afectivo en el empleo de sus adjetivos por lo que se tiene tendencia a englobar a aquellos en la categoría axiológica. Los adjetivos quieren ser un juicio global y sólo en contadas ocasiones, tratándose por ejemplo de las obras de Manet, se detiene Zola a observar algún detalle del lienzo:

Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des linges blancs différents sur lesquels Olympia est couchée. Il y a, dans la juxtaposition de ces blancs, une immense difficulté vaincue. (p.109).

Los sustantivos aplicados a la crítica de las obras son netamente inferiores en número y, al igual que los adjetivos, muy corrientes: el cuadro *Le Dîner sur l'herbe* es calificado de "chef-d'œuvre" (p.69); Camille Pissarro tiene "deux merveilles" (p.148) en el Salon de 1868. Una expresión de entre todas se repite, hablando sobre todo de los cuadros de Manet: "une merveille de...". En *Olympia* el ramo de flor que sostiene la mujer negra es "une merveille d'éclat et de fraîcheur" (p.109); en el cuadro *L'Acteur tragique*, el actor Rouvière vestido de Hamlet lleva "un

vêtement noir qui est une merveille d'exécution" (p.110); en el retrato de Zola que Manet pintó, en consideración de la labor de su amigo la mano del crítico resulta ser *"une merveille d'exécution"* (p.143). las obras de Berthe Morisot, en la exposición impresionista de 1877, son consideradas como *"deux véritables perles"* (p.282). Es innegable el carácter decepcionante que tienen todas estas formulaciones axiológicas, en su mayoría pertenecientes al período posterior a 1870.

Tampoco sobresalen las apreciaciones profesionales. La escasa decena de manifestaciones que hemos identificado son un eco muy apagado de los comentarios diderotianos. Hablando de Pissarro, por ejemplo, en 1868:

Il possède la solidité et la largeur de la touche, il peint grassement, suivant les traditions, comme les maîtres. (p.148).

Zola sabe de la existencia de un lenguaje profesional, pero no muestra interés por adquirirlo. Su estética no precisaba de esta dimensión para realizar su meta: identificar la obra maestra de entre centenares de lienzos expuestos y descubrir dónde se manifestaba algo nuevo. Sólo requería tener "ojo clínico", terminología que sin duda Zola hubiera empleado de existir en su época, ya que sus "tecnicismos" provienen todos de la ciencia. Su admiración por el trabajo del doctor Claude Bernard es de sobra conocida. Desde 1865, fecha de publicación de la obra *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, la orientación metodológica del científico influye considerablemente en el trabajo de Zola aportándole una base real a partir de la cual elaborar su tratado teórico - en cierto modo justificación de la labor creativa. En *Le Roman Expérimental*, Zola afirma, por otra parte, la similitud de procedimientos entre el crítico y el novelista; de ahí que su lenguaje, en la crítica de arte, venga impregnado de espíritu científico. Se trata siempre de hacer un "análisis". El crítico se convierte en "analyste" (p.214), "chirurgien" (p.172) o "savant":

Nous sommes des savants, des imaginations blasées qui se moquent des dieux, des esprits exacts que touche la seule vérité. (p.172).

Su labor consiste en "disséquer un être" y en hacer "l'anatomie d'un organisme" (p.92). Los artistas naturalmente hacían lo propio con sus pinceles, al decir de Zola, siempre que fueran pintores o escultores de la talla de los maestros. Asimismo, Fantin Latour es "un savant dans son art" (p.349). Para Edouard Manet, un cuadro es "un simple prétexte à analyse" (p.110). Sus obras en general representan "une somme énorme d'analyse" (p.105). Zola ve en él "un peintre analyste" (p.103), un hombre capaz de ofrecer una naturaleza "analysée avec une simplicité et une exactitude extrêmes" (p.106). Podríamos multiplicar los ejemplos; el estudio de Manet, sobre todo, le mueve a un empleo reiterado del término. Las palabras "savant", "scientifique", "analyse" adquieren, por lo tanto en la crítica de arte de Zola un marcado carácter axiológico positivo. El cuadro que no llega a ello, el pintor que no sabe reflejar esa búsqueda científica, es criticado. En el lienzo Jeanne d'Arc de Bastien-Lepage la plasmación entre las ramas de un manzano de la visión de la niña merece su desaprobación, porque indica que el pintor no ha querido representar la escena en su "vérité strictement scientifique" (p.343):

M. Bastien-Lepage, par sa vision, a sans doute voulu échapper à l'accusation de faire de la physiologie; et c'est ce que je lui reproche. (p.343).

Se ha querido caricaturizar esta impregnación de ciencia en la mente de Zola, pero Aimé Guedj, en su introducción al texto *Le Roman Expérimental*, ha puesto de relieve la fascinación que ejercían, en todos los espíritus del siglo XIX, los enormes progresos de la biología, fascinación comparable a la que nos produce la lingüística en el siglo XX (63). El propio Manet, al decir de Zola, hablaría en términos similares:

Si je vauX quelque chose aujourd'hui, c'est à l'interprétation exacte, à l'analyse fidèle que je le dois. (p.142).

Pero en la realidad de su crítica sólo son pinceladas de color, pues este análisis científico que pretende llevar a cabo se reduce, en la gran mayoría de los casos, a identificar las obras y a dar algún rasgo descriptivo de ellas (64).

Deriva de este espíritu todo un vocabulario de signo positivo para comentar determinados cuadros. Las palabras "exacto", "exactitud", "justo", "verdadero", "verdad" pierden su rasgo sémico modal que permite, en su primer sentido, evaluar una realidad desde el eje verdadero-falso (65) para adquirir el de axiológico. Decir, Zola, que encuentra en los cuadros de Boudin "une rare justesse d'observation dans les notes, dans les attitudes de ces figures" (p.164-165) o que Pissarro tiene "un souci extrême de la vérité et de la justesse" (p.87) es significar que las obras le gustan. El creador no puede ya "realizarse" vagando por latitudes ideales. Su meta debe ser la búsqueda de la verdad. Todo su saber se orienta al estudio científico de la realidad y del hombre, y, quien lo consiga, merece su total aprobación. Los términos son inicialmente metafóricos, pero el hecho de que Zola plantee como axioma de base que todo cuadro debe ser un análisis induce a considerar los empleos sucesivos como simple apreciación. Cuando el análisis se haya llevado a cabo y el pintor haya reflejado la naturaleza con exactitud y precisión, la obra resultante se sitúa por encima de las demás banalidades del Salón. Representa para Zola, y dentro de su baremo, la nota de sobresaliente.

No hay pues formación y experiencia críticas en los textos de Zola - aunque su autor hablase de arte desde tiempo atrás con sus amigos (66). Ni Cézanne, ni Manet, ni Pissarro parecen haberle hecho sentir la necesidad de dominar el lenguaje de la crítica. O tal vez Zola se mostrara muy reacio a ello:

... rien ne me fait plus pitié que ces exclamations des soi-disant amateurs qui, ayant retenu quelques termes techniques dans les ateliers, viennent les débiter avec aplomb et comme des perroquets.

La obra es juzgada en sí misma y en su integridad. No cabe acercarse a ella fracturándola, ni caben condescendencias críticas. Carece de interés para Zola saber que un determinado color u objeto, una posición o una luz resulten perfectas. La obra es - o no es - globalmente una obra de arte. Su crítica, rápida, eficaz, sin desperdicio, consistió en señalar indicativamente cuáles eran las obras maestras. Supo ir derecho a ellas y lo hizo, en el primer período, con un vocabulario procedente de la ciencia, en el segundo con adjetivos axiológicos muy banales. Su crítica es simple en exceso, geométrica, pero esta aprehensión sintética de las obras le permitió en 1866 detectar inequívocamente cuáles eran las jóvenes promesas.

1.3.4. Conclusiones:

Terminaremos esta aproximación a la obra de Zola confirmando ante todo la observación inicial de que los escritos sobre el arte no forman un todo homogéneo. Dos etapas - antes y después de 1870 - delimitan una primera diferenciación que viene corroborada por la distinta orientación que el autor les confiere. Todos son artículos periodísticos, género que Zola practicó extensamente, pero adoptan un perfil diferente. Los primeros resultan susceptibles de inclusión dentro del género ensayístico; los segundos son simples reseñas, reportajes. El análisis nos ha mostrado que, bajo esta diferenciación genérica, se esconden

notables disimilitudes en lo que atañe a la enunciación, tales como, en primer lugar, el grado de inmersión del autor en su propio texto. Si en 1866-1868 Zola inunda literalmente el texto con su presencia, en la etapa posterior se retrae hasta ocupar un espacio mínimo y, a veces, sólo testimonial. La exaltación inicial se convierte en moderación y sosiego - por no decir indiferencia - en el segundo período. Una observación similar puede formularse con relación al pronombre Vous: con un peso real en la primera etapa, se convierte en un Vous puramente formal y sin interés en la segunda. Su condición de sujeto en el primer período, sujeto contra el que Zola parte en cruzada, no es más que un Vous objeto pasivo que mira y escucha en el segundo, un Vous que resulta ajeno al autor.

Los Yo-modal se revelan también de naturaleza diferente antes y después de 1870. Redundancia declarativa, volición y afirmaciones tajantes caracterizan el período inicial junto con una oposición ideológica evidenciada en la modalidad gramatical negativa. Desaparece, sin embargo, del segundo período el aspecto categórico del discurso, al operar una modalidad más distante e indifereente. Por último, el estudio de los micro-segmentos de Je nos ha permitido ver a un yo comprometido, crítico y agresivo en la primera etapa en oposición a un yo puramente narrativo y autocomplaciente de la segunda. Esta implicación personal la hemos percibido incluso en lo axiológico. Corriente e insustancial en la segunda etapa, significando así una distancia o desinterés es, por el contrario, en la primera fruto de una reflexión muy personal, que encuentra en la ciencia sus útiles de evaluación y referencia.

En segundo lugar, recalcaremos la profunda coherencia que emana del texto de Zola. Satisface comprobar que todo concuerda. "Le grand style est fait de logique de de clarté" (p.93) comenta Zola, y lo pone en práctica. No hay disfunciones. Su lógica es implacable. No en vano escribió: "un seul amour puissant vit en moi: l'amour de la logique"

(p.253). Con frecuencia, los distintos elementos del discurso confluyen en el mismo objetivo, multiplicando el efecto pretendido. No hay tensiones contrapuestas que se neutralizan. Todo converge hacia un mismo punto. Coherencia entre teoría y práctica que se refleja de manera muy peculiar en los enunciados del yo, que parecen atraerse como imanes. Al micro-segmento teórico "je cherche un homme", responde el micro-segmento "j'ai trouvé un artiste" de la práctica crítica. Coherencia, por otra parte, entre la pretensión manifestada, el deseo de defender una causa, y un texto que se convierte, en el primer período en pura actuación, pura militancia. Coherencia finalmente entre el espíritu que recorre el texto - de lucha y agresividad antes de 1870, de distancia y desentendimiento después - y la situación de los pronombres, la substancia de la modalidad o el distinto empleo de los segmentos de Je.

En el texto de Zola no hay erudición, ni tradición. En una interpretación restrictiva, su obra podría leerse como una ácida crítica de los altisonantes discursos sobre el arte del siglo XIX. Afirmó sus creencias "à coups de massue", como él mismo dice en 1896 (p.372), sesgo claramente pragmático de su texto que se infiltra incluso en los desarrollos teóricos. Los temas que pudieran conducir a la pura especulación se quedan enraizados en la vida misma por la afectividad. Pero ahí reside su fuerza y su novedad. En la radicalización se asienta lo mejor del discurso de Zola. De la misma manera que busca en su obra creativa la realización de un "extremum", su crítica de arte - la que constituye su carta credencial - se inscribe en la intensidad. Finalmente, no son tanto las obras de arte lo que le apasiona y le motiva sino la percepción de un potencial humano.

N O T A S

(1) Durante el régimen de Thiers y posteriormente el de Mac-Mahon, el "ciudadano Zola" está siendo vigilado por el Ministerio del Interior. Antoinette Ehrard, 1970, p.21.

(2) Citado por A. Ehrard, 1970, p.22.

(3) Henri Mitterand ha publicado en 1986 las diferentes notas previas que Zola tomaba para sus novelas. El capítulo quinto de Les Carnets d'enquêtes "Un monde à part: les artistes" recoge las que le sirvieron para la redacción de los Salomes. La lectura de dichas notas lleva a H. Mitterand a decir que en el último Salón no es la mirada del crítico la que se nos muestra, sino la del pintor sobre la gente y el público. Reproducimos a continuación algunas de estas notas: "Le peintre qui fait la retape pour ses tableaux, jeune, travaillant pour la médaille, amenant devant sa toile tous les gens influents, qu'il peut recruter dans les salles voisines. Le peintre, célèbre, riche, qui reçoit devant son tableau, souriant, confiant, galant avec les femmes, ayant toute une cour de jupes. Carolus Duran. Astruc, autre chic. Les rivaux qu'on a vus devant son tableau. On s'est éloigné par discrétion, on les rencontre, et ils vous disent "Nous ne vous avons pas encore vu. Nous y irons tout à l'heure". Signe de grand succès. Les familles des peintres devant les toiles, dans les salles, sur les banquettes. Les maîtresses des peintres, en face des familles. La promenade d'une Sarah Bernhardt, avec un Clairin, sauvant la foule. Les reporters, les critiques prenant des notes. La bande des actrices. Les débineurs, tous les genres: le débineur qui blague, qui jette ses paroles très haut. Les deux débineurs sombres qui se posent devant les petites toiles, les deux coudes à la planchette de la cimaise, et qui causent, avec des yeux torves de conspirateurs, se chuchotant à l'oreille. Le débineur muet qui hausse les épaules. Le monsieur qui fait de l'esprit avec les dames. Le critique qui professe au milieu d'un groupe de très jeunes gens. (...) Dans le public, les mondaines. On vient pour être vue. Les femmes, toutes les classes. Les toilettes qui font sensation, qu'on suit. La réclame cherchée pour le lendemain. Les femmes qui s'extasient sur les toilettes des figures peintes. Les amies qui se retrouvent, les sociétés qui se retrouvent, qui barrent la circulation, qui s'emmènent devant un tableau. Les promeneurs solitaires, les femmes qui passent seules avec un regard noir. Les gommeux. Les membres de l'Institut. Les modèles qui viennent se voir, modèles de profession endimanchées, et les originaux des portraits. Les gens assis, les gens debout." (p.265-266)

(4) "Claude" es también el nombre del protagonista de L'Oeuvre; se trata de Claude Lantier, el artista pintor que aparecía en Le Ventre de Paris. Es igualmente el nombre del protagonista del relato autobiográfico La Confession de Claude. Claude es, por lo tanto, a la vez el nombre del pintor fracasado de su obra y un seudónimo suyo.

Queremos, por otra parte, destacar las curiosas similitudes que se pueden establecer entre el final trágico de Claude Lantier en L'Oeuvre y

el suicidio de este pintor por el que Zola redacta el artículo previo al Salon de 1866. Quizás el recuerdo de tal acto luctuoso, que inicia su período de lucha como crítico haya influido en el desarrollo de la novela.

(5) Philippe Lejeune, 1986, p.70.

(6) Recordemos que, en tiempos de Baudelaire, las críticas a las decisiones del tribunal eran ya habituales. Las protestas habían conseguido, como medida democrática, la creación de un tribunal encargado anualmente de la selección de las obras, pero, si la Academia parecía demasiado severa y clásica en su elección, las decisiones del tribunal se hacían arbitrarias, al cambiar los criterios cada año según su composición. Zola volverá a menudo sobre este problema. En 1868 le dedica un artículo en La Tribune, en el que reclama un mayor liberalismo en la constitución del tribunal (p.185-190).

(7) Pierre Georgel (1975, p.62) enumera tres posibles factores que probablemente fueran importante en el origen de las transformaciones de la pintura entre 1848 y 1863: 1) La influencia de la fotografía, juzgada vulgar y contraria al ideal clásico 2) El hispanismo y 3) El japonismo.

(8) Esa reconciliación con sus congéneres, reconciliación que leemos a partir de 1872 en los distintos empleos del pronombre NOUS, puede ser debida a la confianza que siente Zola de cara al futuro. Es como si la ansiada pacificación, después del conflicto social, hubiera limado las diferencias. El crítico reafirma su fe en sus antiguos amigos del grupo llamado "l'école des Batignolles" en un artículo, "Causeries du dimanche", publicado el tres de diciembre de 1872 en el periódico Le Corsaire, confiado en que ya nada podrá impedir la eclosión del movimiento: "L'heure est bonne pour dire certaines vérités. Après chaque catastrophe sociale il y a comme une stupeur, un désir de retourner au vrai. La base fautive sur laquelle on vivait a croulé et l'on cherche un sol plus ferme pour bâtir solidement. Les grandes éclosions littéraires et artistiques ont eu lieu dans des époques de maturité complète ou après de violentes secousses. Et j'espère, je l'avoue, que de tout ce sang, de toute cette sottise va sortir un large courant lorsque la République aura pacifié la France. Ce seront les parias de la veille, les talents niés, ce groupe naturaliste de ces derniers temps, qui arrivera et qui continuera le mouvement scientifique du siècle." Citado por Hemmings, 1959, p.25.

(9) Citado por Hemmings, 1959, p.10. En sus años juveniles Zola tenía, colgada en la pared de su dormitorio, una reproducción de un cuadro de Greuze representando a una muchacha, cuadro que regalaría a Jeanne, su amor oficial, por encontrar un cierto parecido entre las dos mujeres, según Armand Lanoux y Stellio Lorenzi, 1978, p.17-18.

(10) Zola ve en Delacroix e Ingres a los grandes genios de la pintura del siglo XIX. Cf por ejemplo p.206 o p.217 de la obra con la que trabajamos.

(11) Siempre pensó Zola que el creador debía permanecer ajeno a las luchas políticas. Escribía ya a Jean-Baptiste Baille el 10 de agosto de 1860: "L'artiste doit planer sur les misérables considérations d'un jour: il ne doit pas plus se faire chantre du vice que le héraut politique d'une époque. L'humanité, voilà son livre, voilà sa vaste carrière; qu'il considère l'homme et non les hommes...". (Zola, 1978, t.I, p.224). En el artículo "Proudhon et Courbet" de 1865 Zola mantiene semejantes ideas: "Proudhon nous reproche, à nous romanciers et poètes, de vivre isolés et indifférents, ne nous inquiétant pas du progrès. Je ferai observer à Proudhon que nos pensées sont absolues, tandis que les siennes ne peuvent être que relatives. Il travaille, en homme pratique, au bien-être de l'humanité; il ne tente pas la perfection, il cherche le meilleur état possible, et fait ensuite tous ses efforts pour améliorer cet état peu à peu. Nous, au contraire, nous montons d'un bond à la perfection; dans notre rêve, nous atteignons l'état idéal. Dès lors, on comprend le peu de souci que nous prenons de la terre. Nous sommes en plein ciel et nous ne descendons pas." Extracto recogido por Jean Paul Bouillon, en E. Zola, 1974, p.47. No quiere esto decir que el creador no tenga el poder y el deber de transformar la conciencia de un pueblo. "L'artiste est un soldat" escribía en 1860, pero sus armas son la sátira y el cántico Cf. la carta a J.B. Baille del 10.8.1860 en Zola, 1978, t.I, p.221 y 223.

(12) Sus ideas, en general, se fraguaron entre los veinte y los veinticinco años y no sufrieron posteriormente cambios esenciales. El hombre de los cuarenta se parecía mucho al de los veinte, nos dice Hemmings, 1959, p.10.

(13) Courbet participó en los acontecimientos de 1848. Se le acusó del derribo de la columna Vendôme, por lo que fue condenado a pagar una suma importante para su restauración en 1874. Conoció por tanto la cárcel, la ruina y el exilio, sin que Zola le defendiera durante su proceso porque estaba íntimamente convencido de su error. En 1875, Zola escribe en Le Messenger de l'Europe que Courbet ha cometido "la sottise impardonnable de se compromettre lors de l'insurrection où il n'avait que faire" p.217.

(14) Diderot escribe en el Salon de 1769 (1975, t.IV, p.66) este curioso comentario que nos permite medir el alcance real de la ruptura que supone el arte durante el siglo XIX: "Je ne sais comment cela se fait, mais il est rare que la foule se forme devant une composition médiocre, presque aussi rare qu'à notre folle jeunesse de s'attrouper aux Tuileries autour d'une femme laide. Il y a un instinct qui la guide."

(15) Georgel, 1975, p.63.

(16) Esa importancia dada al color sigue siendo lo que le impulsa y condiciona, en su madurez, a la compra de objetos antiguos. No los adquiría, como los hermanos Goncourt, en función de su antigüedad o su autenticidad, sino por el color, la "mancha" que hacían en el escaparate del comercio. Jean Adhémar, 1952b, p.197.

(17) Cfr. supra nuestra nota nº63 al capítulo primero sobre Baudelaire.

(18) Cabanel, Alexandre (1828-1889) es un pintor de la Escuela francesa, de corte tradicional. Fue muy apreciado por Napoleón III quien compró su cuadro *Naissance de Vénus*

(19) Recordemos la frase de Baudelaire "*Début d'un roman, commencer un sujet n'importe où et, pour avoir envie de le finir, débiter par de très belles phrases*" (Fusées, 1976, t.I., p.663). Baudelaire habla naturalmente de su propio placer, pero ¿acaso puede el lector permanecer insensible a la magia de un inicio?

(20) Durante sus años de adaptación, en el instituto Saint Louis de París, Zola tuvo que sufrir un complejo de inferioridad, según su amigo Paul Alexis. No es que sus condiscípulos fueran mejores, pero aparentaban ser unos jóvenes más serios y precoces, "*sous un masque d'ironie fine*". Zola no hizo entonces ninguna nueva amistad y vivió replegado sobre sí mismo y su pasado provenzal (Paul Alexis, 1882, p.36-39). Canalizaría su afectividad en estas hermosas cartas escritas a Jean-Baptiste Baille y a Cézanne, amigos del colegio.

(21) Aún en 1877 escribe en el prefacio de los *Rougon-Macquart*: "*Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin...*"

(22) Hemos plasmado, en el siguiente esquema, la presencia de los diferentes micro-segmentos del yo en los textos de Zola. En la columna de la izquierda hemos reflejado el título de los artículos considerados. Hemos detallado, como puede observarse, el Salon de 1866 por ser el más importante del autor. Hemos precisado, además, el número de páginas de que se compone cada artículo, para hacernos una idea de las proporciones.

TEXTO de ZOLA

Salón de 1866:

	Número de págs.	Total de Yo	Yo metadiscursivo	Yo-descriptivo	Yo-crítico	Yo-modal
Un suicide	3	46		36		10
A Paul Cézanne	3	41		31	1	9
<hr/>						
Le Jury	8	40	6	9	3	16
Cuerpo del Salón	22	197	26	94	18	48
Adieux d'un critique	4	87	1	65	7	10
TOTAL	40	411	33	316	29	93
Edouard Manet	16	156	31	81	4	38
Nos peintres au Champ-de-Mars	10	55	6	36	1	10
Mon Salon (1868)	34	142	27	73	16	26
Jongkind	4	18	1	11	2	4
L. parisiennes (1872)	5	39	5	25	3	6
L. de Paris (1874)	4	20	7	9		4
Le Salon de 1875	4	20	9	7		4
L. de Paris (1876)	3	13	7	2		4
Les Peintres Impressionnistes (1877)	3	15	6	2	1	6
Le Naturalisme au Salon (1880)	28	100	39	23	6	31
Après une promenade au Salon (1881)	6	19	4	6	1	8
Peinture (1896)	7	57	1	38	8	10

(23) Hubo dos exposiciones oficiales en 1896: la del "Salon des Artistes français" que tenía su sede en el Palacio de la Industria y la "Société nationale des Beaux-Arts" que se celebraba en el Champ-de-Mars. No obstante, ninguna de las dos exposiciones recogía las nuevas tendencias

en arte que se exhibían desde 1884 en el "Salon des Artistes Indépendants". Cf. J.-P. Bouillon in E. Zola, 1974, p.266.

(24) Si bien es cierto que en 1896 Zola no parece informado de las nuevas tendencias en arte, también lo es que las decepciones exhibidas en dicho artículo encuentran una justificación, según George Besson (in Zola, 1970b, t.XII, p.780), en el hecho de que las obras expuestas en las exposiciones oficiales no eran sino "les épigones plagiaires des maîtres".

(25) Citado por G. Besson en Zola, 1970b, t.XII, p.779. Cf. también Hemmings, 1959, p.37-38

(26) Zola escribió en un artículo de crítica literaria "Anthony Valabrègue: petits poèmes parisiens" de junio de 1880: "Nous étions alors tout un petit groupe, isolé, inconnu, battant le pavé avec la confiance la plus absolue dans notre triomphe futur. C'est beau, la jeunesse. Depuis cette époque, j'ai réalisé quelques-uns de mes rêves; mais je n'y ai jamais goûté la joie que je m'étais promise, et je regrette toujours le temps de l'espoir, qui avait tant de douceur. Ce n'est pas la gloire qui grise, c'est le désir de la gloire." Zola, 1970b, t.XII, p.623.

(27) Inicialmente el término fue objeto de confusión porque todos los que aportaban una nota de modernidad o daban muestra, en su obra, de tener nuevas aspiraciones eran llamados realistas. Se iba convirtiendo, según Champfleury, en una máquina de guerra para luchar contra la nueva generación. La polémica se había desatado con el envío de los cuadros *L'Enterrement à Ornans* y *Les casseurs de pierre* de Courbet al Salon de 1851, pero en el juicio contra Baudelaire el Procurador imperial emplearía el mismo término para designar las Flores del Mal (Champfleury, 1990, p.17), lo que no deja dudas respecto de esa confusión inicial. La querella tendría su punto álgido en los años 55-56, considerándose como el primer manifiesto del realismo la carta que Champfleury escribe a George Sand en la revista *L'Artiste*, el dos de septiembre de 1855.

(28) Carta a Cezanne, el 25 de marzo de 1860.

(29) En adelante, el término realismo quedará para hablar de temas concretos en los que exista una orientación social crítica y el de naturalismo para abarcar un abanico mayor de temas y obras en los que prevalezca, sobre todo, la observación científica.

(30) Cf en particular las cartas de 14 de febrero de 1860 y la del 26 de abril del mismo año.

(31) Philippe Solari (1840-1906). Escultor de la Escuela francesa.

(32) Adhémar, 1969, p.54.

(33) Edouard Manet escribe a Zola el siete de mayo de 1866 la siguiente nota para agradecerle sus elogios:

"Cher Monsieur Zola,

Je ne sais où vous trouver pour vous serrer la main et vous dire combien je suis heureux d'être défendu par un homme de votre talent; quel bel article! Merci mille fois.

Votre avant-dernier article ("Le moment artistique") était des plus remarquables et a fait un grand effet; j'aurais un avis à vous demander: où pourrais-je vous rencontrer? Si cela vous allait, je suis tous les jours au café de Bade de 5^h à 7^h.

A bientôt, cher Monsieur, veuillez, je vous prie, agréer l'assurance de ma vive sympathie et me croire votre très obligé et reconnaissant." Cf. el catálogo de la exposición Manet de 1983 con ocasión del centenario de su muerte, p.520.

(34) Cf. el prefacio de Bruno Foucart a L'Oeuvre, Gallimard, Col. Folio, 1983, p.23-24.

(35) La idea de agotamiento y de sufrimiento vinculada a la visita de la exposición es constante, en cada uno de sus Salones y particularmente después de 1870. Este recorrido adopta a veces los rasgos de un suplicio: "Vous ne sauriez croire quel effroyable voyage offre le simple parcours de ces vingt-quatre salles de peinture. Cela est long comme de Paris en Amérique. Il faut emporter des vivres, et l'on arrive brisé, ahuri, aveuglé... Rien n'est plus horrible comme ces œuvres ainsi jetées à la pelle, sous une lumière crue, devant lesquelles on défile sans un souffle d'air, la sueur au front." (p.206).

(36) Bastien Lepage (1848-1884). Pintor de la Escuela francesa. Trabajó con Cabanel. Fue recibido primero en la Escuela de Bellas Artes.

(37) Martin Kanes, 1963, p.12-18, en un estudio del estilo zoliano en los artículos periodísticos, caracteriza su frase de breve y vivaz, viendo en ella, cuando se prolonga más de lo habitual, un claro predominio del ritmo ternario.

(38) Cf. supra nota nº 80 de la introducción teórica donde hemos reproducido el cuadro de Bernard Pottier.

(39) En el cuadro de clasificación que Oswald Ducrot establece (1980a, p.84), el verbo "croire", frente a otros siete verbos tales como considerar que, juzgar que, estar seguro..., todos conjugados en primera persona del singular, es el que menos implicación subjetiva conlleva por parte del locutor.

(40) En 1880 Zola escribe: "Certes, le tapage fut grand, les expositions des impressionnistes occupèrent un instant tout Paris; on les chahonnait, on les accablait de rires et d'injures, mais les visiteurs venaient en foule. Malheureusement, ce n'était là que du bruit, ce bruit de Paris que le vent emporte" (p.332). Aquel año de 1874 Zola permanece mudo respecto del nuevo grupo. La exposición oficial, de la que envía una crónica al periódico Le Sémaphore de Marseille, le produce "una jaqueca insupportable" (p.208). Quizás el silencio deba interpretarse como un

primer síntoma de decepción respecto de la evolución pictórica de los jóvenes talentos.

(41) El término "impresionista", acuñado desde 1874 no es del agrado de Zola. En repetidas ocasiones lo manifiesta, confesando que lo emplea sólo porque las etiquetas son cómodas. Lo curioso es que nunca explica la razón de su desagrado. Cf. p.281; p.318 y p.334.

(42) Maingueneau, 1976, p. 120.

(43) Querriamos haber analizado el texto a la luz de los actos de habla de Searle (1976) - Cf en particular el capítulo III, p. 62-79, "La estructura de los actos ilocucionarios" - trabajo que nos pareció muy sugerente, pero ninguno de los ocho tipos identificados por el filósofo del lenguaje - Pedir; Aseverar, enunciar (que), afirmar; Preguntar; Dar las gracias; Aconsejar; Avisar; Saludar y Felicitar - responde a la fuerza que caracteriza el Salon de 1866. El acto que más se prestaba a describirlo era el de la aseveración, sin embargo, el texto de Zola, lo hemos dicho ya, es algo más que una afirmación, llega a ser una imposición.

(44) En E. Zola, 1974, p.127.

(45) recordaremos aquí que una enunciación performativa, según Austin (1970; p.41), no consiste en describir lo que uno está haciendo, ni afirmar que lo está haciendo sino sencillamente hacerlo. El enunciado performativo sirve pues para efectuar una acción.

(46) Austin (1970; p.104) los declara "performativos explícitos puros", aunque precisa que no lo son en el sentido que interesa a su demostración, pues siempre cabe afirmar de otra forma que no sea empleando el verbo "afirmar" en primera persona. Cf. también Recanatì (1979, p.117), para quien el término "performativo" sufre, finalmente, de la misma inflación que en la teoría del propio Austin: "Tous les énoncés, en tant qu'ils font l'objet d'une énonciation, sont des actes, à savoir des actes de discours, et tous sont, à ce titre, performatifs." En realidad, en los verbos del tipo de "affirmer", "nier", "déclarer", "certifier"... coexisten dos valores en el mismo lexema: un componente sémico característico de la modalidad y un componente sémico enunciativo /decir/. En su formulación el locutor explicita su enunciación, al tiempo que nos da su punto de vista respecto del contenido asertado. Cervoni (1987, p.89-90) recoge bajo el epígrafe de "modalidad impura" estos verbos objeto de una "síntesis lexemática" según Pottier. No pretendemos entrar en disquisiciones lingüísticas. Sólo queremos mencionar el hecho de que tales lexemas verbales - que hemos considerado modales, apoyándonos en la clasificación de Pottier - podrían ser objetos de otro análisis.

(47) Citado por Martin Kanes, 1963, p.14.

(48) Cf. la edición de los Salones preparada por Hemmings en 1959, p.55.

(49) *"Je veux vous dire combien j'admire votre courageuse et héroïque conduite. Vous êtes admirable et il n'est pas possible que le calme revenant dans les esprits, tous les gens sensés et honnêtes ne vous rendent hommage. Courage, mon cher Zola."* Citada por Rodolphe Walter, 1964, p.60.

(50) Antoinette Ehrard, 1973, p.83.

(51) El concepto de acto perlocucionario introduce la noción de las consecuencias y los efectos producidos en el oyente por el hecho de decir algo. Si los valores ilocucionarios son convencionales según el filósofo, los valores perlocucionarios se oponen a ellos, al estar totalmente exentos de convención. Pueden responder a una intención del locutor, haber sido suscitados por él, o escapar a tal pretensión. Puedo, por ejemplo, hacer desistir a una persona de realizar un determinado acto con sólo haberle dado una información. Austin, 1970, pp. 109-127 y muy particularmente p.119 y 120. Cf. también nuestra nota nº87 de la introducción teórica.

(52) Carta a J.-B. Baillie del 25 de julio de 1860. Cf. Zola, 1978, t.I.

(53) A. Ehrard, 1973, p.83.

(54) En una carta abierta de 1887.

(55) En una carta del treinta de mayo de 1870 a Théodore Duret. Citada por Bouillon en sus notas a Zola, 1974, p.50.

(56) Emile Zola, 1971, p.226.

(57) En la serie de retratos que aparecieron en L'Événement, bajo el epígrafe *"Marbres et Plâtres"* - posteriormente recogidos en *Mes haines* -, Zola dedica el primero de ellos a H. Taine en agosto de 1866.

(58) E. Zola, 1971, p.225-229.

(59) Los Impresionistas intentaron liberarse del yugo de la exposición oficial sin conseguirlo. Las exposiciones que organizaban por su cuenta no servían los intereses de todos de la misma manera y en la misma medida. El gran vencedor, según Zola (p.332-333), fue Degas cuya pintura, al no imponerse con fuerza, adquirió relieve en las paredes menos concurridas de las exposiciones impresionistas. Sea como fuera, pasados los furros iniciales algunos pintores - Renoir y luego Monet - prefirieron volver al terreno de lucha, es decir a la exposición oficial. El Salón era un acontecimiento en la capital. Como un estreno, atraía al "todo París" y los artistas no podían pasarse sin su publicidad.

(60) George Besson comenta al respecto que Zola es un hombre lleno de sinceridad y de sentido común, por lo que no es extraño que rechace cualquier disquisición sobre el tema de las obras. *"Pour lui, un tableau est d'abord un agencement ingénieux de formes et de couleurs et non un*

prétexte à prêches". Cf. su introducción a la crítica de arte del autor, en Zola, 1970b, t.XII, p.778.

(61) Cf. *supra* nota nº 16.

(62) Zola, 1970b, t.XII, p.777.

(63) Según Aimé Guedj en su introducción a *Le Roman Expérimental*, Garnier Flammarion, 1971, p.18. Insiste por otra parte (*Ibidem*, p.21) en que el texto de Zola ofrece páginas cuya seriedad no puede ponerse en duda.

(64) Martin Kanes (1963, p.5) hace observar que los métodos de Zola son los aprendidos en el periodismo: Zola cree, por ejemplo, que dar un resumen con amplias citas equivale a un método de análisis.

(65) Empleamos aquí la terminología de C. Kerbrat-Orecchioni (1980; p.118), quien reserva el término de "modalizador" para los procedimientos significantes que nos informan del grado de adhesión del sujeto de la enunciación al contenido enunciado.

(66) Aún en 1860, seis años antes de la exposición de pintura de 1866, Zola confesaba a Cézanne, en una carta del 26 de abril, que cuando examinaba un cuadro apenas si sabía distinguir el blanco del negro, según sus propias palabras. Zola, 1978, t.I, p.149.

ANNE-MARIE REBOUL

EL DISCURSO ESTÉTICO EN DIDEROT, BAUDELAIRE Y ZOLA

TOMO II

Director de la tesis: Dr. D. Fco Javier DEL PRADO BIEZMA

*Catedrático de Literatura Francesa del
Departamento de Lengua y Literatura Francesas
Universidad Complutense de Madrid*

*UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA FRANCESAS
1991*

2. ESTUDIO POETICO DEL ENSAYO SOBRE ARTE

*Lorsque l'écriture triomphe, elle
prend la relève de la science,
impuissante à restituer le corps:
seule la métaphore est exacte.*

(Barthes)

2.1. ESTUDIO POÉTICO DE LA OBRA DE DIDEROT.

2.1.1. El discurso analógico con referente negativo.

2.1.1.1. Las figuras de la miseria humana:

Hemos tenido ocasión de insistir sobre la importancia que reviste en la segunda mitad del siglo XVIII el llamado "gran género", esa pintura que narra un acontecimiento histórico o mitológico. En los cuadros, los hechos heroicos y las escenas ejemplares de virtud, valentía o sacrificio se materializan a través de los gestos - y de las gestas - de dioses y divinidades. El género requiere la representación de figuras nobles pero los pintores logran con desigual fortuna el reto de plasmar en el lienzo el carácter excepcional que debería corresponderles.

Analizaremos en este capítulo las reacciones de Diderot frente a estos cuadros que no le gustaron. Analizaremos más concretamente el contenido figurado que se desprende de los diferentes procesos analógicos a los que el autor recurre para expresar su propia lectura pictórica.

En la primera parte de la tesis, observamos la peculiar atención que Diderot pone en las expresiones de los personajes y las críticas axiológicas que de ellas derivan. En este estudio poético, un sustancioso número de mecanismos analógicos va igualmente enfocado a poner de relieve un defecto de expresión, dando, incluso, lugar a algunas de las figuras más pintorescas y llamativas. Nos introducirán en su estudio toda una red de comparaciones y sinédoques, cuyo denominador común es el de operar una reducción en la comprensión sémica del analogizado. Veamos un ejemplo. Ante el cuadro de Challe Cleopatre expirante, Diderot exclama:

Le choix du moment où elle expire ne donne point une Cleopatre, il ne donne qu'une femme expirante de la morsure d'un serpent. Ce n'est point l'histoire de la reine d'Alexandrie. C'est un accident de la vie. (1761; p.142).

La que fue reina de Alejandría se ve privada de sus atributos. Por no haber elegido el pintor el momento anterior, en el que hubiera podido mostrar a una mujer altiva, sonriente, desdefiando a la muerte y burlándose del vencedor romano, Cleopatra se convierte en una simple mujer que muere. A los ojos del filósofo, ha perdido su "status" y queda inmersa en el anonimato.

Este tipo de imagen, en el que, de excepcionales, los personajes pasan a ser simples ciudadanos, es frecuente. En el mismo Salón, el cuadro Le Songe de Joseph de Joseph de Jeaurat y el de Amédée Vanloo Le Baptême de Jésus-Christ, le llevan a hacer comentarios similares:

Ce Songe de Joseph n'est autre chose qu'un homme qui s'est endormi la tête au-dessous des pieds d'un ange. (1761; p.121).

Je dirai du Baptême, comme j'ai dit du Sommeil de Joseph, que l'un est un baptême, comme l'autre est un sommeil. Je vois ici un homme qui dort, là un homme à qui l'on verse de l'eau sur la tête. (1761; p.138).

Por carecer de imaginación o de exageración poética, las figuras de los cuadros quedan pequeñas, escasas. No en número ni en tamaño, sino en

su aspecto ideal. Los caracteres son comunes y los personajes no consiguen alzarse por encima de la gente corriente, desvirtuando el cuadro y la pretensión del pintor. En la aprehensión diderotiana de la obra de *La Grenée La tête de Pompée présentée à Caesar*, han desaparecido el protagonista y su séquito como tales, para dejar paso a un conjunto anónimo de personas vulgares:

...toutes ces natures sont trop petites, trop ordinaires. Il me les fallait plus exagérées, moins comparables à moi. Ce sont de petits personnages d'aujourd'hui. (1767; p.106).

En el siguiente ejemplo, tomado del comentario de otro cuadro de *La Grenée*, *Persée après avoir délivré Andromède*, tampoco existe en la percepción del crítico ninguna constancia del relato mítico:

Nul désordre qui marque la conquête, pas le moindre trait de conformité avec un rapt après un combat. C'est un homme vigoureux qui aide une femme à traverser un ruisseau. (1767; p.100).

El segmento que ofrecemos es de inicio axiológico. En la apreciación final, analógica, los protagonistas han perdido sus atributos y la liberación de Andrómeda, tras la lucha victoriosa con el monstruo marino, se ve reducida a una simple anécdota cotidiana, la de ayudar a una mujer a cruzar un riachuelo.

En cada uno de los ejemplos que acabamos de presentar, el analogizante empleado tiene por misión efectuar una focalización generalizante; opera en un campo extensivo, identificando al género por la persona individualizada, Cleopatra, César, Perseo... En este sentido, los procesos analogizantes pueden considerarse como sinécdoques pero tienden a adoptar un carácter metafórico por la carga cualitativa intensiva de la que Diderot los impregna. En efecto, no se trata de una simple ampliación; la focalización pretende alcanzar y modificar la definición sémica de la que puede ser objeto la figura del cuadro. El proceso analogizante opera una fuerte reducción en su comprensión de tal manera que podemos aislar los siguientes semas de connotación o

metasemas: «pérdida de "status"», «anonimato», «desvirtuación», «insignificancia», «banalización».

Esta misma orientación connotativa es la que impera en todas y cada una de las imágenes que estudiaremos en este capítulo, pero con agravantes, como veremos enseguida, en la apreciación de los analogizados, que son, en definitiva, los héroes de los cuadros que Diderot contempla. En su afán por acentuar la insignificancia de las figuras, se ve impulsado a emplear analogizantes llamativos que escapan totalmente al campo definitorio del referente. La estatua de Alejandro, del cuadro de Vien *Caesar débarquant à Cadix*, no es ya la representación del hombre que fue destinado a ser el dueño del mundo; tampoco es un hombre corriente; es un niño:

Cette statue imite bien le bronze; mais elle est plate. Et puis où est la noblesse? où est la fierté? C'est un enfant. (1767; p.85-86).

Ulises, el héroe griego que alía la ingeniosidad y la astucia a la fuerza y al valor, el que se haría sabio a fuerza de experiencias y duras pruebas, se convierte en un ridículo patán, innoble y necio:

De cet Ulysse si fin, si rusé, d'un caractère si connu, et dans un instant dont l'expression est si déterminée, scavez-vous ce qu'il en fait? un rustre ignoble, sot et niais. (1767; p.101).

Del Jupiter metamorfoseado para sorprender a Antiope, de un cuadro de la pintora Therbouche que no llegó a exponerse en el Salón, Diderot hace un mozo de cuerda:

Ce Jupiter satyre n'était qu'un vigoureux porte-faix à mine plate dont elle avait allongé la barbe... (1767; p.251).

Del Cristo de La Résurrection du Lazare de Deshayes, el filósofo no duda en hacer un brujo, un hechicero:

Le Christ est debout au-dessus des femmes, à peu près également éloigné des apôtres et du tombeau. Il a l'air d'un sorcier en mauvaise humeur. (1763; p.215).

Orfeo, el gran maestro de la música, el que deleitara a los dioses, se convierte en un violinista de pueblo, medio mendigo:

...son Orphée est plus froid qu'un ménétrier de village qui suit une noce pour un écu. (1763; p.187).

Como queda patente en los ejemplos que acabamos de dar, en el discurso analógico empleado se inscribe un carácter lúdico que, en muchos casos, parece tener como objetivo prioritario el de arrancar una sonrisa al lector.

Los personajes de los cuadros, por una expresión defectuosa, se ven privados de su verdadero "status". Si no fuera por el rótulo que acompaña los cuadros y las explicaciones del catálogo, no se podrían identificar; de ahí que sean infravalorados, rebajados y a menudo comparados a seres grotescos. A la insignificancia generalizada, se añade una isotopía connotativa en torno a un estrato social bajo. Más que a ciudadanos corrientes, Diderot los compara a gente del pueblo llano, gente torpe, basta y vulgar, infligiéndoles así una degradación sistemática. Las mujeres, naturalmente, dan lugar a la misma ruina social. Veamos unos ejemplos.

Et cette figure mesquine de femme derrière la porte, c'est une servante que vous ne me ferez jamais prendre pour une Sara. (1763; p.198).

La mujer convertida en sirvienta no es el único ejemplo. En 1763, ninguna de las tres mujeres míticas del cuadro de Carle Vanloo Les Grâces enchaînées par l'Amour le parece responder a lo que la tradición poética ha transmitido, pero una, en particular, le resulta especialmente insoportable:

C'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie et le teint d'une fille qui a les pâles couleurs. (1763; p.182).

En 1765, es un cuadro de Boizot (1) de contenido similar, *Les Grâces qui enchainent l'Amour*, el que le lleva a una comparación del mismo tipo. Las Gracias son aquí unas gruesas y mofletudas dependientas de un puesto de carnicería en el mercado:

...des Grâces plus lourdes, plus épaisses, plus maflées, comme j'en vois aux étaux lorsque je reviens chez moi par la rue des Boucheries. (1765, p.131).

Sirvientas, dependientas, mujeres obesas - como Angélica en el siguiente ejemplo, del cuadro de Boucher, a la que Diderot describe despreciativamente con una sola palabra - son las apelaciones más sobresalientes para hablar de las figuras femeninas de los cuadros que no le gustan, características no acordes con la naturaleza ideal que el pintor ha pretendido retratar:

L'Angélique est une petite tripière. (1765, p.59).

A los *metasemas* que hemos identificado hasta ahora, vamos a sumar los de «disolución» y «vulgaridad», que se desprenden de una serie de analogizantes en los que destaca el adjetivo «ebrio». Decimos que se deben sumar, porque no se pierden los valores anteriormente estudiados de «insignificancia» y de «degradación». En efecto, en gran parte de los ejemplos, el adjetivo se presenta como epíteto de una imagen de focalización nominal que vehicula algunos de los *semas* de connotación descritos.

Ante Anacreonte, por ejemplo, Diderot se sorprende al ver una figura que no le recuerda al poeta griego, al hombre voluptuoso que amaba la corte y los placeres. Lo califica, analógicamente, de carretero, pero añade una serie de adjetivos, de entre los que destaca «ebrio», para matizar y enriquecer su comparación:

Je ne vois là qu'un vilain Diogène, qu'un charretier ivre, noir, musclé, dur, basané... (1765; p.275).

El hombre que se le aparece es cínico - por la comparación con el filósofo Diógenes - grosero, de rasgos bastos - no olvidemos que la tez morena, como connotación de buena salud física, es un concepto moderno - y además ebrio. La imagen debió parecerle muy acertada, porque dos años después la retoma para hablar del mismo cuadro de Restout Hijo (2), enriqueciéndola con un símil:

L'Anacréon est un charretier ivre, tel qu'on en voit sortir sur les six heures du soir des tavernes du faubourg Saint Marceau. (1767; p.284).

Unas líneas más abajo, dentro del mismo artículo, una imagen muy parecida es de nuevo empleada para volver a hablar de Anacreón:

<la tête> de ce chanteur de rue, de ce gueux ivre demandait une exécution merveilleuse... (1767; p.284).

Es un procedimiento frecuente, en la crítica de arte de Diderot, el de insistir en un determinado contenido analógico al recoger una imagen inicial, y presentarla reiteradamente, con algunas variantes, a lo largo de una misma unidad crítica. Además de ir enriqueciendo la figura, al engrosar los semas de connotación que de ella derivan, consigue convencer más fácilmente al lector. Arrinconar la denominación real, sustituirla por esa analogía multiplicada que supone la repetición, termina desplazando totalmente el referente.

En el retrato de Marmontel, la degradación social se deduce de la situación misma. El hombre se le aparece a Diderot como alelado, cantando para unas prostitutas:

Il est ressemblant, mais il a l'air ivre, ivre de vin, s'entend; et l'on jurerait qu'il lit quelques chants de sa Neuvaïne à des filles. (1767; p.172).

El Abraham de Hallé no está ebrio, pero en el empleo metafórico de "paillard" están las mismas connotaciones de vida disoluta y vulgar:

Votre Abraham est un vieux paillard qui a le souris indecent... (1767; p.198).

En ninguno de los ejemplos encontrados se presenta la bebida como alegría u homenaje a Baco. No es promesa de comunión con el otro, sino inmersión más profunda en el abismo de miseria. El epíteto "ebrio", que connota pérdida de equilibrio, de serenidad, y priva al hombre de razón, al sumarse a una imagen que rebaja y anula la condición social del personaje, acrecienta aún más su vulgaridad, el enajenamiento y el carácter malsano. El hombre que se desprende de tales procesos analógicos, en los que interviene la embriaguez, no es un libertino alegre y simpático, sino un pelele, ciego y enviciado.

Como podemos observar, Diderot tiende a cargar al personaje con un peso físico - con esas carnes flácidas y gruesas - y moral - con el efecto de la bebida - que pega definitivamente al suelo y a la tierra venerables o míticos personajes que deberían alojarse en las alturas. Así es como percibe a una Bacante de Pierre:

C'est une grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates... (1763; p.201).

La disolución del hombre, debida al alcohol, tiene un parangón en la mujer. Ella, no obstante, no necesita de ningún elemento exterior; es, de por sí, de carácter frívolo y libertino:

Eh bien qu'étaient-ce que ces vierges? De gentilles petites caillettes. (1765; p.56).

Carácter libertino, que Diderot no duda en interpretar como prostitución, cuando le conviene. Es lo que ocurre con la Helena del cuadro de Challe Hector reprochant à Paris sa lâcheté:

Hélène est pâle, blafarde, tirée, sucée, l'air d'une catin usée et malsaine. (1765; p.115).

Helena, célebre por su belleza, la que provocara la expedición de griegos contra troyanos y, de vuelta a Esparta, diera ejemplo de virtud, es en el cuadro de Challe, según el filósofo, una prostituta malsana. Su

cuerpo ofrece, además, unas manchas verdes, lo que le lleva a sospechar de alguna enfermedad venérea:

Je veux mourir si je me fiais à cette femme; elle a des taches verdâtres et livides (1765; p.115).

El símil inicial se desarrolla generando rasgos de humor, cuando Diderot sugiere que se consulte a un médico especialista en esas enfermedades sobre la salud del joven libertino Paris. Finalmente, todo el séquito de Helena, en su conjunto, le inspira algún temor:

Les femmes qui l'environnent tiennent de sa couleur et me sont tout aussi suspectes. (1765; p.115-116).

Como se puede observar, hemos organizado la presentación de estos analogizantes en una progresión que va del menos al más. Hemos partido de unas sinédoques y comparaciones que configuraban un conjunto de metasemas, en el que las figuras de los cuadros se veían despojadas de sus caracteres y los personajes de alta alcurnia reducidos al anonimato, para ir hacia una mayor degradación social, hacia un individuo inculto, alelado, enfermo, enviciado e incluso corrupto, como veremos más adelante. Pero volvamos un momento sobre el tema de la "enfermedad", porque informa un buen número de procesos analógicos:

Mettez un bonnet de laine sur la tête ignoble de ce dauphin, et vous aurez un malade de l'Hôtel-Dieu. (1767; p.112).

El Delfín de La Grenée se muere, por lo que su aspecto general enfermizo es natural. Lo que no es tan natural, es que tenga el aspecto moribundo de un vagabundo cualquiera, semejante a un enfermo de hospicio. En cuanto a Mercurio, sufre parálisis en un brazo:

Son Mercure, de toutes les natures célestes la plus svelte, est lourd, paralysé d'un bras, et c'est celui dont il menace Argus. (1765; p.249).

Algunos de los paisajes de Vernet de 1765 presentan un aspecto "biliar":

Ces roches jaunâtres sont ternes, sourdes, sans effet; c'est partout une même teinte; composition malade de bile répandue. (1765; p.140).

Autre composition malade d' une maladie plus dangereuse: c'est la bile verte répandue. (1765; p.140).

Un personaje cualquiera está afectado por el escorbuto:

Sur le devant un gueux assis sur un bout de roche. ô le vilain gueux! il a le scorbut ou les humeurs froides; j'en appelle à Bouvart, mais vous me direz que Bouvart voit cette maladie partout. (1767; p.171).

Una mujer de un cuadro de Halle sufre otra enfermedad rara, muy extendida en Polonia:

Et puis rien de fini, ni dans les mains, ni dans les bras, ni dans la coiffure, elle est affectée de la plica polonica. (1765; p.68).

También un niño Jesús le parece estar enfermo:

Votre enfant Jésus a le ventre tendu comme un ballon, il est attaqué de la maladie que nos paysans appellent le carreau. (1767; p.177).

En este paisaje hecho de miseria humana, de bebida, enfermedad y disolución, la fealdad de las caras y los cuerpos es inevitable, pero llega a tal grado de horror, que hace huir. Diderot no suele limitarse a nombrarla; procura, aquí también, explicitarla. Es, por ejemplo, el caso de Morfeo, el mítico joven de alas que dispensa el sueño a los mortales con sólo rozarlos con una amapola, quien adopta los rasgos repugnantes del viejo siempre ebrio que pertenece al séquito de Dionisos:

Sa tête est d'un Silène. (1767; p.97).

Algunos de los personajes son tan repelentes, que le recuerdan el mundo animal:

(...) au lieu d'un saint, je vis la tête hideuse d'un sapajou embarrassé dans une chasuble d'évêque. (1765; p.305).

Derrière lui, debout, une figure plus grosse encore, plus courte, embarrassée par le bas d'un si gros volume de vêtements que vous la croirez tortue des cuisses et des jambes. (1767; p.206).

La courtisane est une grenouille. (1767; p.284).

En otros casos son ya verdaderos monstruos: Abraham, a quien ya vimos en una imagen anterior calificado de libertino, tiene el aspecto de un fauno:

Votre Abraham est un vieux paillard qui a le souris indécent, le nez recourbé, la physionomie grimacière et rechignée d'un faune; il ne lui manque que les oreilles pointues et les petites cornes. (1763; p.198).

El anciano del cuadro La Charité romaine de Bachelier es una hiena:

Vous avez voulu que votre vieillard fût maigre, sec et décharné, moribond, et vous l'avez rendu hideux à faire peur; (...) on le prend pour un monstre, pour l'hyène, pour tout ce qu'on veut, excepté pour un homme... (1765; p.106-107).

La imagen se inicia siendo un símil racionalmente aprehensible. No tenemos una cópula tradicional, pero el verbo introductor "prendre pour" cumple una función parecida. Sólo observaremos el carácter individual que reside en esa atribución cualitativa, frente al aspecto más universal que reviste la aserción hecha mediante la cópula "ser como", carácter individual aquí atenuado por el pronombre sujeto indefinido "on". El símil va tomando cuerpo hasta convertirse en la misma frase en una metáfora, sustituyendo al referente. Volvamos a leer el segmento frástico:

(...) on le prend pour un monstre, pour l'hyène, pour tout ce qu'on veut, excepté pour un homme, et cette femme qui demandait à Duclos, le secrétaire de l'Académie, quelle bête c'était là ne voyait point mal. (1765; p.106-107).

Unos renglones más abajo, analizando los rasgos de la mujer que se apiada del anciano y le amamanta, Diderot retoma por tercera vez la

primitiva imagen. No queda ya ninguna referencia al viejo anciano, destinado a perecer de hambre en el fondo de un calabozo. La metáfora de focalización nominal "*votre vilaine bête humaine*" es "*in absentia*":

(...) et ce genou sur lequel la tête de votre vilaine bête humaine est posée, d'où vient-il? (1765; p.107).

En la evolución de esta imagen, observamos dos orientaciones: formalmente, hay un enriquecimiento analógico que tiende a disminuir la aprehensión lógica. Temáticamente, existe, sin embargo, un debilitamiento de la imagen, al reducirse el foso entre referente y analogizante. Del "monstruo" o "hiena" inicial, pasa a ser una "bestia humana". Pero la reducción temática hace, a su vez, más plausible la figura.

La realidad prosaica que Diderot va construyendo, para hablar del mundo mítico plasmado en los cuadros, se carga de una riqueza connotativa poco usual: «libertinaje», «desenfreno», «disolución», «vicio», «enfermedad», «fealdad», «monstruosidad».... Son los metasemas que debemos sumar a los anteriormente descritos. No se trata, por lo tanto, sólo de degradar a los personajes ideales y reducirlos a un estrato social bajo; tampoco aparecen en las imágenes artesanos, ni campesinos u obreros del campo. El mundo paralelo se puebla de vagabundos ociosos que parecen andar de un lado para otro, sin oficio ni beneficio, arrastrando su miseria. Sin embargo, no hemos tocado fondo. La última parte de este capítulo nos mostrará cómo un grupo de pícaros, rufianes y delincuentes de poca monta, termina por convertir a esta sociedad imaginada por el filósofo en una auténtica Cour des miracles.

De los sememas que pertenecen a este campo semántico, llama la atención el repetido empleo de las palabras "emboscada" y "mendigo maleante". Crean, a su modo, el marco de actuación. Por no mostrar en su cara rasgos de pasión, que harían perdonar el intento de seducir a Joseph, la mujer judía se convierte para Diderot en intrigante que va a cometer un atraco. De seductora, pasa a ser delincuente:

Mais le Joseph est un sot; mais la femme est froide, sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres; c'est un guet à pans qu'elle va commettre. (1767; p.93-94).

Los maleantes son, por ejemplo, el Cristo de Lepicié (3):

Ce Christ qui est vers la gauche est éthique, avec son air toujours ignoble et gueux. (1765; p.245).

O el rey Scilurus, de un cuadro de Hallé:

Cela, est un roi! c'est un roi scythe! Où est la fierté, le sens, le jugement, la raison indisciplinée de l'homme sauvage? C'est un gueux. (1767; p.72).

Los demás sememas no se suelen repetir. Observamos, al contrario, una gran variedad en el empleo de analogizantes para pintar caras de malhechores. Existe en el texto, desde el pendenciero o equivalente al asesino a sueldo de hoy en día, hasta los presidiarios, ofreciendo una gama no desdeñable de estafadores, rufianes y condenados a muerte o mártires. Demos, sin detallar, una muestra de esta antesala del cadalso:

Quant à son Hector exposé sur les rives du Scamandre, il est vilain, dégoûtant et hideux. C'est un malfaiteur ignoble qu'on a décroché du gibet. (1759; p.100).

Et puis ce monarque long, sec, maigre, élancé, vu de profil, avec une petite tête couverte d'un chapeau retape n'a-t-il pas l'air d'un escroc qui a la vue basse. (1761; p.149).

Et puis une vilaine tête ignoble, d'un supplicie, d'un martyr de Grève. (1765; p.268).

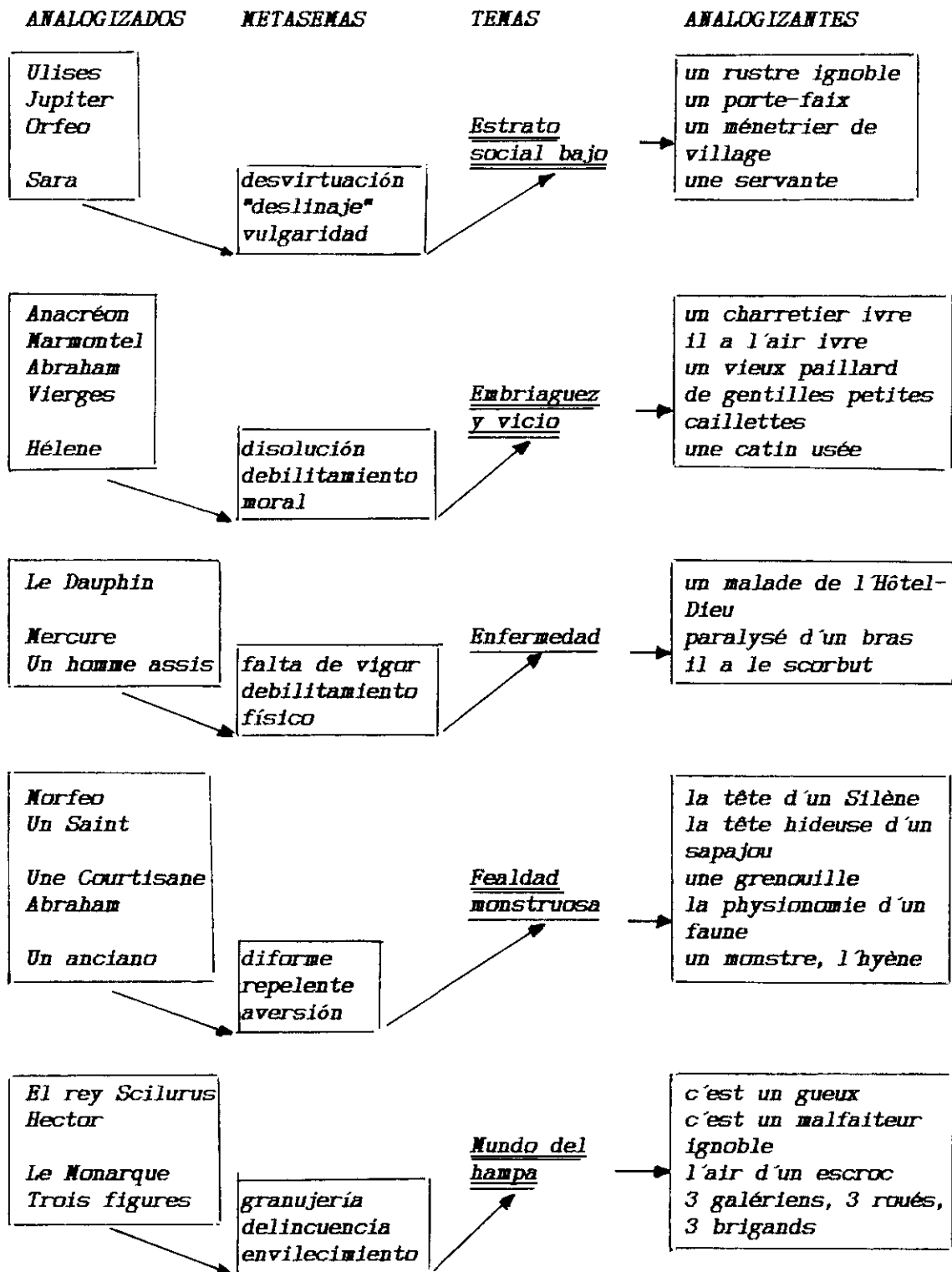
Et ces trois autres figures nues assises (...) sont-ce trois galériens, trois roués, trois brigands échappés de la Conciergerie? Ils sont affreux. Ils font horreur. (1767; p.73).

Retratando el mundo del hampa, Diderot ha ido incrementando las connotaciones. Los metasemas que podemos añadir a nuestra ya amplia lista son los de vulgaridad, granujería, bribonería y delincuencia.

Si volvemos por un momento la mirada atrás, vemos cómo ese mundo paralelo e imaginado, ese reparto de miseria al que aludíamos en el rótulo introductor al capítulo y que el filósofo va plasmando en la escritura, se ha ido construyendo con un verdadero derroche de connotaciones. En él, destaca una fuerza descendente - atracción hacia los infiernos de las miserias humanas -, que parece caracterizar el discurso analógico de Diderot para hablar del gran género abortado. No hay, a nuestro entender, verdadera jerarquía dentro de los valores connotativos. No nos ha parecido más importante la enfermedad que la fealdad, o el truhanismo que la disolución. Si existe ideológicamente una jerarquía en esos diferentes males expuestos, creemos que, en el texto, la mayor o menor atracción hacia los abismos se debe sólo al mayor o menor acierto pictórico. Cuanto más alejado esté un personaje, a los ojos del filósofo, de lo que debería ser su representación, más grande se hace el foso que separa el analogizado del analogizante.

En el siguiente gráfico, se contempla, en su conjunto, el espectro social del mundo creado por Diderot, esa realidad antónima o diegética, en el caso que nos ocupa, de la realidad o mundo denotativo que el filósofo contempló y pretendió evocar. En la intersección de los dos mundos, hemos colocado las connotaciones que van desprendiéndose sin dificultad de los diferentes mecanismos analógicos.

LAS FIGURAS DE LA MISERIA HUMANA



Toda una galería de retratos dignos de un suburbio humano, se plasma en las distintas figuras informadas por el catalizador psicosensorial de la producción textual que llamaremos <miseria humana>. éste, a su vez, genera y se encarna en cinco orientaciones temáticas: {estrato social bajo}, {enfermedad}, {embriaguez y vicios}, {fealdad monstruosa} y {mundo del hampa}. Los temas, lo hemos visto, se materializan a través de múltiples y diferentes imágenes. Pero lo que aquí nos interesa, en el momento de cerrar el capítulo, es el proceso inverso, el proceso de abstracción que nos lleve hacia el catalizador psicosensorial de la percepción, el motor inicial que impulsó a Diderot a elegir tales figuras, y no otras, para hablar de los cuadros del "gran género". Si observamos en el cuadro presentado, las relaciones que se establecen entre la realidad contemplada por una parte y, por otra, los metasemas que se han ido forjando al hilo del discurso para cada una de las cinco agrupaciones temáticas, comprobaremos que un mismo proceso las resume todas: el de operar y dejar constancia de una degradación en el objeto contemplado. Pensamos que ésa fue la quintaesencia de la percepción diderotiana frente a algunos lienzos de contenido histórico o mítico, por lo que denominaremos nuestro catalizador psicosensorial de la percepción <degeneración>; actuando en cada una de las redes analógicas que acabamos de estudiar, conduce nuestra mirada desde el texto hacia la impresión vivida por Diderot frente a esos cuadros que no le gustaron.

2.1.1.2. Las figuras del espectáculo.

Toda una red de apariciones figurativas se organiza según tres inventarios: teatro, danza y disfraz. En su conjunto, configuran un segundo espectro isotópico de carácter analógico, pues cada uno de los inventarios identificados se deja englobar en el campo semántico del espectáculo, entendido en el sentido más amplio. éste, a su vez, queda marcado por unas connotaciones generales de carácter negativo, ya que, no lo olvidemos, las imágenes que en él figuran tienen como finalidad la de estigmatizar los cuadros del "gran género" que no gustaron a Diderot.

Los analogizantes que abarcan la función teatral, polarizan con mayor énfasis en torno a la figura del actor. Llama la atención el número de actores, contemporáneos de Diderot, nombrados en los Salones - Roscius, Favart, Deschamps, Catinon... - y, por lo tanto, utilizados en singulares comparaciones para ridiculizar las figuras de los cuadros. Veamos lo que ocurre con la obra de La Grenée Renaud et Armide. El invencible guerrero al que nada se resistía, siempre y cuando no estuviera bajo los efectos del amor, parece prometer algo a Armide, quien ha intuido su inconstancia:

Froide, mauvaise, insignifiante composition. Renaud gros valet, jouflu, rebondi, sans grâce, sans finesse, sans expression que celle de ces drôles, de ces gros réjouis, qui rient par éclats, qui font tenir à nos filletes les côtes de rire, et qui les croquent tout en riant. Armide, à l'avenant. Terrasse froide et dure (ajouté en marge: d'un verd tranchant qui blesse la vue). Arbres et paysages détestables. Scène insipide d'opéra. C'est Pilot et Mademoiselle Dubois. Ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité. (1767; p.103).

Renaud y Armide aparecen interpretando en la obra de Diderot el tradicional papel de criados de comedia: "Renaud gros valet", "Armide, à

l'avenant". Al igual que en procesos analógicos anteriores, el filósofo nos da las claves interpretativas y nos indica claramente la zona común entre analogizado y analogizante. Renaud y Armide se asimilan a unos criados de comedia porque son "sans grâce, sans finesse, sans expression..."

Las imágenes -lo podemos deducir de lo que ya llevamos estudiado- tienen más propiamente una función lúdica y crítica que sugestiva, por lo que resultan pintorescas, sin ser nunca ambiguas. Pueden ser exageradas; el capítulo anterior es una buena muestra, pero nunca oscuras o misteriosas. Al facilitarnos esas claves -el sentido que conviene dar a tal metasetema y lo que ha impulsado a Diderot a emplearlo-, la figura pierde fuerza poética pero gana en comprensión y en fuerza de convicción. La metáfora apositiva "gros valet" se enriquece aquí con el segmento crítico "sans grâce, sans finesse, sans expression...", de carácter axiológico, que hace a la par función de atributo común. Las connotaciones aparentes son: «informe», «sin gracia» e «inexpresivo». En efecto, el lector conoce, por el entorno metafórico inmediato, lo que en ese invencible guerrero induce al filósofo a asimilarlo a un criado. El hecho de que el destinatario de la crítica de arte diderotiana no dispusiera de ninguna reproducción, inducía, quizás, a esa explicitación; sea cual sea su motivación, vemos en ella una constante del discurso analógico negativo en sus escritos.

Pero volvamos al ejemplo inicial. Aparece en el segmento citado una segunda metáfora que pertenece a la misma red semántica. El analogizado, la composición general de la obra, tiene por analogizante el sintagma nominativo "scène insipide d'opéra". Los atributos comunes, la base en la que se sustenta esa pseudo-sinonimia establecida por la metáfora, lo representan los adjetivos "froide, mauvaise, insignifiante" y la serie final, también axiológica, "ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité". Reduciremos ese abanico connotativo, que

despliega el autor, a fin de no entorpecer el proceso ulterior de abstracción guardando los *metasemas* más representativos: «frialdad», «insulso», «inexpresivo» y, sin duda, «vaciedad», que se desprende del cúmulo de negaciones.

En el Salon de 1765, el análisis dedicado a las obras de Boucher establece también un insistente paralelismo entre sus personajes femeninos y algunas actrices del teatro. En un comentario a modo de introducción, el filósofo cita nombres concretos, así como el título de la obra de teatro que se le presenta analógicamente al mirar los cuadros del pintor:

La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans Rose et Colas; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps. (1765; p.54).

Sedaine, el autor de *Rose et Colas*, que se estrenaría durante el invierno de 1764, es hoy recordado como el fundador de la ópera cómica y, en general, conocido por sus comedias. Subyace, pues, en esta analogía una crítica que quiere asimilar la elegancia y delicadeza de las pastoras de Boucher a la que pueda desprenderse de los personajes femeninos de una farsa. Una elegancia rebuscada, amanerada, exagerada y de mal gusto es lo que los ojos del filósofo captan, asaltándole ideas de falsedad, hipocresía y mentira donde Boucher quiso hablar de inocencia y simplicidad, enmarcando sus personajes juveniles en un ambiente pastoril.

En el cuerpo del análisis, en la crítica detallada de los cuadros del pintor, Diderot vuelve a echar mano del nombre de una actriz conocida, Catinon, para ridiculizar una figura femenina:

Au centre de la toile une bergère, Catinon en petit chapeau qui conduit un âne. (1765; p.60).

Alude por tercera vez a las actrices, enfrentándose a la crítica del lienzo *La Jardinière endormie*:

A droite, sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart couchée et endormie (...) (1765; p.61).

Con el adverbio "toujours" Diderot transmite su cansancio, al observar que las pastoras de Boucher le recuerdan invariablemente a alguna actriz; conforme avanza el artículo, las actrices suplantán el papel de las pastoras. Su desfile - Favart, Deschamps, Catinon - las hace intercambiables, estableciendo una asimilación pastora de Boucher-actriz en boga, sobre la que debemos detenernos. En efecto, la profesión de actor se cubre de un velado desprecio. El entorno axiológico de los metasemas citados no deja ninguna duda sobre la orientación interpretativa que debe dárseles. Es la exasperación la que lleva a Diderot a su empleo:

*Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas*; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un brin d'herbe de ses paysages. Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. (1765; p.54).*

La exasperación de Diderot quizás provenga del hecho de que se siente desarmado frente al pintor. Si Boucher pintara mal, podría, con desenvoltura e ironía, cubrir sus obras de ridículo; pero Boucher sabe pintar, aunque parece voluntariamente empeñado en rebajar el ideal del "gran género," cuando éste necesitaría de un viento renovador. De ahí el argumento inicial que falta de consistencia: sacar a la luz su vida privada y querer abarcar la comprensión de sus obras desde fuera, desde la moralidad o inmoralidad del artista, no es una metodología digna del crítico que supo poner en *La Lettre sur les sourds et les muets* las bases de una crítica immanentista (4).

Lo que llama sobre todo nuestra atención, es la correlación que el filósofo establece entre las prostitutas y las actrices. Mme Favart era una célebre cortesana (5), como lo era probablemente una gran mayoría de actrices del teatro. En sus años estudiantiles, Diderot se hubiera hecho actor con tal de seducir algunas de las figuras entonces de moda (6). Pero han pasado más de treinta años y los anhelos juveniles se han invertido, la atracción se ha convertido en rechazo. En este sentido, el ensayo *Paradoxe du comédien* resulta clarificador. Diderot se defiende de esta posible interpretación; sin embargo, no podemos ignorar los lexemas de connotación negativa empleados para hablar de los mejores actores, "un grand mannequin", "une singerie sublime", "un pantin merveilleux", o de las pasiones representadas, comparadas a "des portraits outrés" y a "de grandes caricatures" (7). De este ensayo sobre el teatro la historia literaria quiere recordar con énfasis el cambio ideológico radical que Diderot manifiesta al denunciar por primera vez los sentimientos como algo incompatible con el genio (8). Nosotros nos limitaremos a ver, en el artículo, un descrédito latente, confirmación del desprecio que venimos observando, respecto del teatro, en las figuras pertenecientes a dicho campo semántico (9).

Los actores parecen no tener salvación, y no es querer jugar con las palabras. A la disolución de sus vidas, generalmente anterior a su carrera ya que no suele llegar al teatro gente de bien, según el filósofo, debe sumarse la excomunión, situación envilecida cuya influencia les alcanza (10). Respecto de los que podrían elevarse por encima de la media común y salvarse gracias a una buena interpretación, su mismo carácter, propicio a interpretar todo, es signo, según Diderot, de debilidad moral. A las taras de base se añadían los defectos propios del teatro del siglo XVIII, en espera de renovación (11). Por todo ello, vemos, en las analogías establecidas por el filósofo entre los cuadros de Boucher y las actrices en boga, todo un cortejo de metasemas que van más allá del efecto pictórico: falta de naturalidad y amaneramiento caracterizan las obras. Pero, emparejadas a estas

comotaciones, debemos leer las de «falsedad», «engaño», «hipocresía» e «inmoralidad», que Diderot percibe al oír pronunciar las palabras del viejo Horacio por una actriz-cortesana o por un actor cualquiera que tenga las costumbres de un Sganarelle.

Los desarrollos analógicos a los que se puede prestar el tema del teatro son grandes y el texto parece querer agotar sus posibilidades. El abanico se despliega con profusión de ejemplos, de los que damos un pequeño muestreo:

C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté. (1759; p.91).

Et puis un paysage de théâtre ou une marmotte du Boulevard, un paysan et une paysanne bariolés et un évêque d'Avranches; tout ressemble à une scène d'opéra-comique. (1765; p.130).

Sur un plan plus enfoncé, et correspondant au persécuteur terassé, vu de face, un soldat sur son cheval; le cheval tranquille est plus brave que l'homme qui est fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre; ce soldat joue la parade. (1767; p.276).

Lo que sí detallaremos, como último ejemplo, es uno de los mejores exponentes de los procesos analógicos que tiene por tema el teatro. Lo encontramos en el Salon de 1765, en la crítica que Diderot hace del cuadro de Roslin *Un père arrivant dans sa terre*. El proceso recoge todas las variantes temáticas, potenciando así la imagen en un alarde connotativo de lo más convincente. El cuadro plasma los diferentes retratos de la familia de La Rochefoucault. El momento elegido por el pintor, la vuelta a casa del duque, reúne a todos sus miembros, mujer, hijos, nietos y criados, en el porche de la mansión. Tras un segmento descriptivo, en el que Diderot sitúa en el espacio la disposición exacta de cada personaje, describe así la impresión que siente al ver el cuadro:

Une idée folle dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même: Voilà le père Cassandre, c'est lui, je

le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature qui s'avance en satin blanc, c'est mademoiselle Zirzabelle, et celui-là qui tire sa révérence, c'est le beau monsieur Liandre; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille. (1765; p.142).

El cuadro le sugiere una escena de comedia representada en el teatro más populachero de la ciudad, el teatro de Nicolet, y con los clásicos personajes del género, Cassandre, Zirzabelle y Liandre. La presentación formal a partir de los giros "Éste es..." y "He aquí...", refuerza la impresión de realidad de los personajes. Con la ingenua y familiar confesión "Es él, lo recuerdo", Diderot añade otro de esos insignificantes detalles con los que se lograba, sutilmente, a su entender, la adhesión del lector a las ficciones (12). Y en efecto, Cassandre, Zirzabelle y Liandre identificados, nos resultan conocidos. Más aún cuando una somera descripción viene a completar las presentaciones iniciales. Todas las figuras del cuadro, desde los niños hasta el último de los lacayos, aparecen sin encanto, sin elegancia, sin dignidad. El ceremonial es "d'un empesé à faire bâiller" y la escena, que debía dar lugar a una manifestación de afecto, amor y alegría por ese reencuentro en una de las familias más unidas de Francia, no refleja ni vida, ni alma, ni verdad. Los metasemas que derivan de ello son los de «frialdad», «llaneza», «insulsez» e «insignificancia», connotaciones que se acentúan más aún por la perfección que Roslin logra en los ropajes. Era un experto en tejidos; sabía pintarlos magníficamente y Diderot quiere concederle este mérito, pero el elogio se convierte en crítica; por el contraste de los ropajes y las figuras, Roslin sólo consigue poner de relieve la rigidez de sus personajes:

Ce satin, par exemple, de Mlle Zirzabelle est on ne peut mieux de mollesse, de couleur, de reflets et de plis. Mais s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme. (1765; p.144).

Diderot prosigue sus observaciones como si se tratara de la señorita Zirzabelle y de una representación teatral. Aquí, todos

interpretan un papel y lo hacen mal, salvo la terraza de la casa, a la que también se ha adjudicado un papel. Con una llamativa ruptura clasemática, que consiste en emplear metafóricamente el verbo "actuar" con un sujeto y un complemento que ni pueden interpretar ni pueden ser interpretados, Diderot rompe los límites de la lógica y se burla abiertamente de la situación:

Cette grande terrasse verte et monotone qui occupe le fond joue très bien le vieux tapis usé d'un billard et achève d'obscurcir, d'assourder et d'attrister la scène. (1765; p.143).

Nada en el cuadro le interesa de verdad, por lo que Diderot mantiene su imagen hasta el final, rematándola cuando concluye metafóricamente - al seguir con la ficción de los personajes Cassandre, Liandre y Zirzabelle - el discurso racional, en el que manifestaba sus preferencias por el cuadro que Greuze pudo haber pintado de la familia La Rochefoucault:

Voilà l'action qu'il convenait de consacrer par la peinture, et l'on conviendra que ce spectacle eût autrement affecté que les compliments du père Cassandre, les révérences de M. Liandre, le satin de Madlle Zirzabelle et toute la parade de Nicolet. (1765; p.145).

La red analógica articulada en torno al tema del teatro tiene, en el artículo consagrado a Roslin, un desarrollo connotativo muy diferente al que hemos estudiado en el caso de Boucher. Aunque el teatro de Nicolet (13) pudiera sugerir vulgaridad y bufonada, los indicadores axiológicos contextuales limitan netamente el aspecto ridículo del cuadro a la rigidez estática de sus figuras. La impresión que Diderot transmite, no es tanto una exageración expresiva como, al contrario, la de unos personajes envarados y aquejados de parálisis generalizada.

Un mismo tema puede incidir, por lo tanto, en dos direcciones muy dispares, por no decir opuestas. El tema del teatro transmite una idea

de fracaso, bien por exceso - amaneramiento abusivo, artificio y falta de naturalidad -, bien por defecto - inexpressión, estatismo, rigidez. Los actores, las comedias, el teatro en general, no aciertan, pues a crear la expresión justa. ¿Resentimiento, por parte de Diderot, por haber fracasado como autor dramático? No lo sabemos, ni estamos en condiciones de descubrirlo de momento, pero tal vez la predisposición negativa explique la curiosa costumbre que tenía de ir al teatro y taparse los oídos durante la función, recitando él mismo de memoria el texto representado ante sus ojos (14). Prefería a todas luces los acentos emanados de su fuerza interior, a la sosaina interpretación de un actor cualquiera, que no alcanzaba a dar una entonación acertada. Por otra parte, sus preferencias iban al teatro antiguo (15) y apostaban por un contenido fuerte, denso y dramático en un lenguaje sencillo (16); lo que suponía estar en desacuerdo con el gusto contemporáneo que se deleitaba con las églogas galantes. Son, creemos, argumentos que nos ayudan a entender el que un determinado teatro, con nombres y apellidos, se viera mezclado en esta campaña de desprestigio.

Si nuestra meta es la de descubrir a través de la analogía lo que vibra en el ser más profundo del filósofo, las figuras del teatro nos han ayudado a desvelar la presencia de dos catalizadores psico-sensoriales de la percepción que llamaremos de aquí en adelante (afectación) y (envaramiento). Corresponden a las dos líneas connotativas que acabamos de identificar, y son los pilares que sustentan todas las figuras que estudiamos en este capítulo, englobadas en el catalizador textual (mundo del espectáculo).

* * *

* *

Con las figuras del segundo abanico, el de la danza, volvemos a las connotaciones iniciales de «amaneramiento» y «falta de naturalidad», pero se observa, en el contexto figurativo de casi todos sus metasemas, la presencia del adjetivo "raide", que añade ideas de «rigidez» y «falta de gracia». Es como si no existiera un paso de danza ejecutado con soltura y armonía:

La figure est un peu raide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser. (1767; p.171).

La Justice est raide, elle tient ses balances d'une manière apprêtée, on dirait qu'elle les montre; la position de ses bras est comme d'une danseuse de corde qui va faire le tour du cerceau. (1767; p.288).

En las imágenes de este tema, Diderot alude en varias ocasiones al conocido maestro de danza Marcel (17). Una de las tres Gracias de Vanloo parece haber sido enseñada por él:

Celle du milieu est raide; on dirait qu'elle a été arrangée par Marcel. (1765; p.33).

En otros casos, puede mencionar a un conocido bailarín o nombrar un baile de moda, como en la crítica del cuadro de Briard (18) La Résurrection de Jésus-Christ, en el que imagina a uno de los soldados ejecutando algunos pasos de danza:

Et ce grand soldat placé sur le devant qui s'élève sur la pointe du pied, qui cadence son autre jambe, qui développe ses beaux bras, c'est le danseur Dupré qui fait la gargouillade. (1765; p.203). (19).

¡"La Gargouillade"! De entre todos los nombres de bailes del siglo XVIII, Diderot no podía haber encontrado otro que fuera más ridículo. Pero de eso se trataba, de ridiculizar los movimientos llenos de afectación de algunos personajes, cuyas actitudes no le parecían acertadas. Y en algunos casos, lo logra magníficamente, como en el último ejemplo que acabamos de leer. Todos los desarrollos sintagmáticos de la frase vienen a reforzar y enriquecer la metáfora principal, "le danseur

Dupré"; tanto las tres proposiciones relativas dependientes de "soldat", que introducen una segunda metáfora verbal del mismo tema, "cadencer", y describen en su conjunto los movimientos del soldado, preparando así la emergencia de la imagen, como la última subordinada enganchada a ella y que completa, en un despliegue final, la idea analógica. Pero la escasa docena de fichas de que disponemos respecto de este tema, no merece que le prestemos mayor atención, por lo que pasaremos a analizar las figuras que pertenecen al último grupo, el del disfraz, que tampoco se asemeja, por lo que a su producción textual se refiere, al del teatro.

* * *

* *

Encontraremos en la tercera red analogizantes muy dispares, como son: las figuras del disfraz, las del maquillaje y las de los trajes. Sin embargo, las hemos reunido porque presentan analogías connotativas muy flagrantes, ideas de «alteración», de «falta de naturalidad» y de «engaño». En las imágenes que se sirven de la palabra "disfraz" - o de alguno de sus derivados -, no resalta ninguna idea de colorido, inventiva, fiesta o alegría, que dichas figuras podrían vehicular. Semánticamente, los metasemas que generan se alínean a los que hemos identificado para el teatro, y pueden sugerir lo «insulso», lo «insípido» o lo «anodino». En el cuadro *La Lecture de Carle Vanloo*, es el caso del jovencito que lee para dos muchachas acompañadas del ama de llaves:

Le jeune homme qui lit a l'air un peu benêt. Avec son visage long; son air indolent et fade, on le prendrait pour un robin déguisé. (1761; p.116).

En realidad, el efecto buscado con el empleo de tales imágenes no muestra estabilidad. La palabra "disfrazado", combinada con algún otro sustantivo, transmite a veces ideas de vulgaridad. En esas figuras compuestas, el sustantivo que podría pertenecer al catalizador de la miseria humana, junto con el participio adjetivado "disfrazado",

materializan en la escritura la idea de una vulgaridad social, que aspira a disimularse sin conseguirlo. En el cuadro de Hallé, por ejemplo, los ángeles no engañan porque se les nota que son pícaros disfrazados:

Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges? Les vôtres sont trois polissons déguisés. (1763; p.198).

Lo mismo ocurre con el Mercurio de un cuadro de Taraval, que aparenta un campesino disfrazado (1767; p.281), o el Preboste de los mercaderes del cuadro de Hallé, que da la impresión de ser una mujer gruesa y disfrazada (1767; p.71). Un intento de simulación no convincente resume, pues, las figuras del disfraz.

Hemos contabilizado también en este grupo las escasas figuras que hacen mención al maquillaje o a los trajes por entonces de moda. Todo lo que supone una sofisticación del ser le parece a Diderot una manifestación de mal gusto. Así ve a las dos damas de la nobleza francesa, que Roslin había retratado:

Nos deux Dames de France, bien engoncées, bien raides, bien massives, bien ignobles, bien maussades, bien plaquées de vermillon, ressemblent supérieurement à deux têtes de coiffeuses surchargées de graines, de chenille, d'agrèments, de chaînettes, de point, de souci de hennetons, de fleurs, de festons, de toute la boutique d'une marchande de modes. (1765; p.148).

Las figuras de los cuadros de Boucher, aun desnudas, le parecen ataviadas con todos los adornos femeninos:

Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette. (1765; p.55).

Las analogías que pertenecen a este grupo son poco frecuentes. Sorprende que Diderot no haya rentabilizado mejor todo este campo semántico, ya que, a nivel racional, no pierde ocasión de ensañarse

contra el atuendo moderno. Quizás eso mismo sea una explicación: su desprecio es tan grande, que no le basta vivir en los transfondos de la analogía, emergiendo constantemente a la superficie para manifestarse sin rodeos. En 1761 insiste sobre la incomodidad de los trajes que oprimen el cuerpo y no dejan respirar, o sobre la de los zapatos duros y estrechos que comprimen el pie (1761; p.127 y 148). En los *Essais sur la peinture*, retiene el aspecto banal y anodino de los trajes (*Essais*; p.57), pero en el *Salon* de 1767 Diderot se deja llevar por toda una *invectiva en regla*:

En effet quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français et les robes de nos femmes? Dites-moi que peut-on faire de beau en introduisant dans une composition des poupées fagotées comme cela? (1767; p.218).

Diderot afirma que cualquier obra maestra se vería profundamente degradada con sólo peinar o vestir las figuras a la moda francesa, por muy bien pintado que estuviera, porque tal atuendo sólo puede sentar bien a las marionetas (1767; p.219) (20). En cualquier caso, un efecto inmediato es el de producirle la risa. Le basta con ver un traje contemporáneo, algo engalanado, para imaginar una farsa o una parodia grotesca:

C'est la véritable action d'être fagotés comme ceux-là. Une ligne d'exagération de plus, et vous auriez eu une assemblée de figures à Calot qui vous auroient fait tenir les côtes de rire. Rien ne seroit plus aisé, avec un peu de verve, que d'en faire une excellente chose en ce genre. Tout s'y prête. (1767; p.72).

No compartía el gusto pomposo y ostentoso de la Regencia en el vestir. La simple peluca le estorbaba y rehusaba colocársela. De ahí, los numerosos retratos que le han inmortalizado con un aspecto tan profundamente moderno. Tampoco ponía mucho esmero a la hora de arreglarse. En la corte de Rusia sorprendió por ir siempre vestido de negro en las grandes ocasiones (21). Su afán por buscar lo cómodo

explica el viaje de vuelta a Francia en bata y sin peluca (22). Le gustaban la sencillez y la sobriedad en el vestuario, y lo detectaba en pintura. En el Salon de 1765, se extasió frente a un esbozo de Deshays, *Artémise au tombeau de Mausole*, composición llena de poesía, en la que una mezcla de sentimientos - el dolor, el terror y el silencio sepulcral - le llegaba al alma. Pero Artemisa llevaba, además, un ropaje muy sencillo, que cubría su cuerpo y su cabeza cayendo en grandes pliegues y que producía, a su entender, el mejor efecto. La majestuosidad y la nobleza que la arropaban, le trajeron a la memoria lo que podría ser esa misma escena en un teatro:

Lorsque je me rappelle cette esquisse et en même temps nos scènes sépulcrales de théâtre, nos Artémises de coulisse et leurs confidentes poudrées, frisées, en panier, avec le grand mouchoir blanc à la main, je jure sur mon âme que je ne verrai jamais ces insipides parades de la tristesse, et je tiendrai parole. (1765; p.101).

Era una ocasión más de ensañarse contra los rizos, los polvos y el miriñaque. La sofisticación se asemeja, para el filósofo, a la simulación del disfraz o al artificio del teatro, por lo que los trasvases de un tema a otro se producen sin dificultad: Augusto, del cuadro de Carle Vanloo, parece "fardé comme une actrice" (1765; p.30) e Hippomène, del cuadro de Hallé, baila como si fuera un actor ejecutando un baile de ópera (1765; p.72). El cuadro *La Paix* del mismo pintor, le parece ridículo por los trajes con que se ha representado a los dignatarios. Diderot lo pone de ejemplo en su largo desarrollo del Salon de 1767, sobre el pésimo efecto de los trajes del siglo XVIII en el arte. Lo pone de ejemplo, pero, al recordarlo, lo asimila a una escena de comedia:

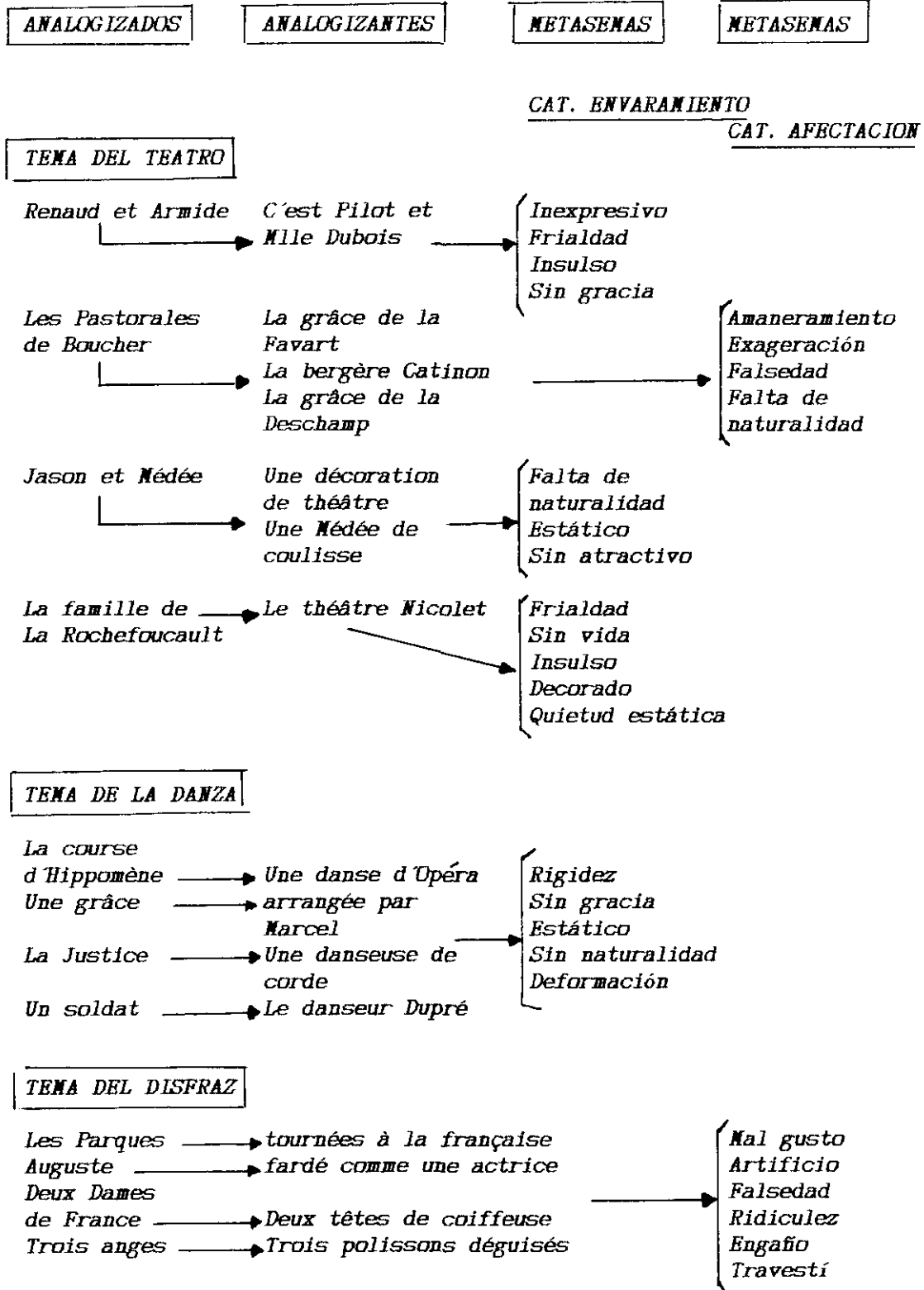
Ce tableau fait rire; c'est en grand une assemblée de médecins et d'apothicaires, dignes du théâtre lorsqu'on y joue le Médecin malgré lui. (1767; p.220).

Y es que el teatro, el disfraz, el maquillaje, la danza y los trajes de su tiempo, tienen una misma dimensión espectacular y exhibicionista que altera todo lo natural que hay en el hombre. Se trata, en el fondo,

de la misma impostura contra la que Diderot, adelantándose a su tiempo y preludiando a David, el gran renovador de la pintura francesa, luchó afanosamente.

Para sintetizar lo esencial de las figuras que pertenecen al mundo del espectáculo, proponemos un cuadro resumen que nos ayudará a visualizar el funcionamiento de los catalizadores de la percepción {envaramiento} y {afectación}.

LAS FIGURAS DEL ESPECTACULO



2.1.1.3. *Las figuras de la cosificación, la materia sólida y la materia informe:*

En este capítulo hemos reagrupado todas las figuras informadas por un mismo catalizador psico-sensorial de la percepción: (desnaturalización). Éste, a su vez, se materializa en la obra, según tres catalizadores textuales:

- el catalizador de la cosificación
- el catalizador de la materia sólida y
- el catalizador de la materia informe.

Son tres mundos bien diferenciados, que se ramifican en abanicos temáticos amplios y variados, como iremos viendo, pero que tienen, en última instancia, la misma finalidad, la de describir de manera pintoresca lo menos afortunado del arte pictórico.

Con el catalizador textual de la cosificación, Diderot hace de los personajes de los grandes cuadros (23) objetos duros y materiales. Hemos querido diferenciar tres temas: el de las marionetas, el de los objetos fabricados y el de los cromos. En el tema de las marionetas, encontramos tres tipos de analogizantes nominativos: marioneta, títere y maniquí, tres sustantivos que cobran, en el texto, un significado muy similar. Los metasemas que emplean la palabra "maniquí", o un derivado como el neologismo diderotiano "mannequiné", suelen tener por metasemas «rigidez», «inexpresividad» y «falta de naturalidad». Es, por ejemplo, la impresión que se desprende de unas figuras alegóricas de un cuadro de 1767, que le parecen a Diderot detestables, según sus propias palabras:

Femmes longues, maigres et raides; grands mannequins en petit. (1767; p.172),

o el hábito de un San Gregorio de Vien:

Sans ce vêtement qui sent un peu le manequin, celui qui s'en tient au technique et qui ne s'interroge pas sur le reste, peut être content... (1767; p.88).

El entorno contextual del *metasemema* puede, no obstante, aportar modificaciones a las connotaciones que se le deben atribuir y éstas suelen ir en el sentido de las marionetas, es decir, de una figura que puede en un momento determinado representar un papel, siendo manejada por un hombre. En el primero de los ejemplos que damos a continuación, el juego de los alfileres recuerda la manipulación necesaria para conseguir un efecto. En el segundo, son los hilos del muñeco los que pueden asimilarlo a una marioneta:

Et sa Comédie? Drapée maigre, d'après un petit mannequin arrangé avec des épingles, sans grâce. (1765; p.299).

Figures raides, mannequins de la foire St Ovide, pantins à mouvoir avec une ficelle. (1767; p.170-171).

Los alfileres, los hilos o la mano que acciona, pueden conseguir un efecto similar, crear la ilusión de un movimiento, pero en los tres casos - el de la marioneta, el títere o el maniquí - no son más que peleles sin vida, sin movimiento propio:

Ce concours, ce tumulte du peuple où il y eut plusieurs citoyens blessés, étouffés, écrasés, il n'y est pas, mais à la place, de petits bataillons carrés de marionnettes bien droites, bien tranquilles, bien de file les unes à côté des autres; la froide symétrie d'une procession, à la place du désordre, du mouvement d'une grande cérémonie. (1765; p.152).

En realidad, los peleles del texto de Diderot no alcanzan ni a mostrar el movimiento que les es propio. Es como si el pintor no llegara siquiera a esta mínima incidencia exterior. Sus personajes ni tienen vida propia ni muestran un movimiento de ficción. Las figuras del tema de las marionetas son la expresión hiperbólica del envaramiento, y por esa rigidez tan extremada, las hemos integrado en el grupo de las figuras de

la cosificación, a pesar de las evidentes similitudes que presentan con las figuras del espectáculo. De hecho, el paso de "maniquí" a "muñeca" se da fácilmente, y el texto no se priva de ello:

Ce n'est pas tout, c'est que vos chasseurs et vos amazones sont raides et mannequinées. Portez-moi tout cela à la foire St Ovide, on en aura débit, car il faut l'avouer, ces poupées sont fort supérieures à celles qu'on y vend... (1765; p.214).

Las consideraremos, pues, como el puente unificador entre unas y otras, aunque aquí no tengamos ningún desarrollo temático similar a los que se daban con las figuras del campo semántico del teatro. Ni se extienden, en el artículo crítico, en ramificaciones diversas, ni se presentan en figuras complejas. Su característica - de tener una - sería la de darse en combinación con una figura de algún otro tema. Es, por ejemplo, lo que ocurre con dos de los casos anteriormente estudiados. En el artículo consagrado a Boucher, en el Salon de 1765, hemos visto un predominio analógico del tema del teatro con las connotaciones de amaneramiento y artificialidad. Eso no obsta para que Diderot enganche a dichas figuras un metasemema del tema de las marionetas (1765; p.55). El mismo procedimiento se detecta en el artículo sobre Roslin, en el que el filósofo reprocha al pintor el no haber hecho los ropajes acordes con sus personajes, y los que eran unos clásicos personajes de comedia se convierten en "maniqués":

Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait mannequiner aussi les draperies. (1765; p.144).

Para terminar, diremos que las figuras del tema "marioneta" no son muy numerosas, y parecen haberle sido sugeridas a Diderot por el argot del oficio, ya que el maniquí era el modelo de los pintores.

* * *

* *

El segundo abanico metasemémico abarca un conjunto de comparaciones y metáforas que llevan al texto objetos variados y dispares, difícilmente organizables alrededor de una noción menos vaga que la de objetos fabricados. El tema transmite las mismas connotaciones de algo duro, rígido, sin expresión y sin vida, de algo monótono, falso e insignificante, y lo hace a través de unos analogizantes que no se repiten, salvo escasas excepciones, aunque muchos de ellos sean sinónimos de estatuilla, figurilla o muñeco de madera:

(...) cette figure qui sort du four d'un potier... (1759; p.94).

Pour ce Janus, il a l'air de deux mauvaises figures égyptiennes accolées. (1765; p.30).

Ces Serins sont comme de petits morceaux de buis taillés en canaris. (1767; p.173).

C'est ce suisse surtout qu'il faut voir avec sa hallebarde; c'est précisément comme ceux qu'on me donnait au jour de l'an quand j'étais petit. (1767; p.245).

Para acentuar la idea de fealdad, las figurillas a las que Diderot se refiere recuerdan, a veces, algo grotesco. En la crítica de un cuadro de Vanloo, los "Amores" le recuerdan a las figuras que adornan los morillos:

Ce sont des marmousets roides et droits, plantés en lignes, armés de fusils et de baïonnettes... (1763; p.184).

Un cuadro de Hubert Robert le lleva a comparar los monjes con unos monigotes o estatuas grotescas de porcelana:

Ces moines blancs et noirs, cette dévote sont des magots raides comme ceux qu'on étale à la St Ovide. (1767; p.245).

No todas las imágenes recurren a figurillas. Los objetos pueden ser de lo más singular, como en los siguientes ejemplos: una gamuza, un juego de bolos o una máscara:

...c'est une belle pièce de chamois jaune artistement ajustée sur un squelette ouaté par-ci par-là. (1765; p.107).

C'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg. (1765; p.155).

Le raide des figures l'a surnommée le Jeu de Quilles. (1765; p.143).

Son imágenes que materializan la inexistencia de vida, de lo untuoso y lo transparente, la inexistencia de calor humano y de flexibilidad. Siempre rodean a la analogía los mismos segmentos axiológicos, en los que destacan los adjetivos "derecho", "rígido", "frío". Veamos, si no, la imagen que Diderot nos retrata del Ulises de un cuadro de Doyen, una figurilla hecha de mimbre:

Cet Ulysse droit, roide, froid, sans caractère a été pris dans la boutique d'un vannier. C'est une figure à garder pour la procession du Suisse de la rue aux Ours. (1763; p.245).

Informado por el mismo catalizador textual que hemos denominado el catalizador de la (cosificación), un tercer mapa se configura al reagrupar las diferentes ramificaciones del tema de los cromos. éste emerge en la escritura cuando la representación de una figura pictórica parece al crítico plana y sin relieve. Las figuras, sus ropajes o el paisaje en el que se enmarcan, dan la impresión de ser unas simples imágenes recortadas y pegadas:

Et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collées sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre qui est-ce qui les attache là? (1765; p.33)

Sur le fond, un froid, lourd et vilain paysage, collé... (1767; p.104).

Les figures plates ressemblent à de belles et riches images collées sur toile. (1767; p.216).

Es como si no pudiera circular el aire entre las figuras, como si no se despegaran unas de otras. Por debilidad y falta de técnica, el pintor no sabe producir el efecto deseado:

Ce sont autant de morceaux de carton découpés et placés les uns sur les autres. Comme il n'y a ni air, ni vapeur qui fasse sentir un espace, de la profondeur au delà des têtes, ce sont des images collées sur le ciel. (1765; p.77).

Cuando un cuadro no da la ilusión del espacio, Diderot vuelve siempre a las mismas figuras, que aluden acromos recortados y pegados, ocupación infantil que le merece todo su desprecio cuando se quiere presentar como un producto artístico. En algún lugar, compara los recortes a unas flores que el botánico habría dejado secar en un libro antes de clasificarlas, insistiendo así en esa ausencia de agua - y por lo tanto de vida - que suponen todas las figuras de este capítulo, como si el pintor hubiera sometido el mundo real a un proceso de desecación o de liofilización. El cuadro pierde así toda su fuerza de captación y Diderot parece descubrir el soporte material en toda su desnudez:

La composición n'a que l'épaisseur du papier. (1767; p.331).

El tema de los cromos se materializa en la escritura en unos cuarenta o cincuenta ejemplos, lo que de por sí es razón suficiente para reservarle un espacio en el análisis que llevamos a cabo, pero tiene además una peculiaridad: es el tema que da cuenta de los cuadros como de un todo, y no fragmentariamente. Las figuras estudiadas hasta ahora se aplican a un aspecto parcial de la obra que no gusta a Diderot, hablan de la representación de una persona, o de un grupo de personas, de la caída de una tela, de un ángulo del cuadro... Con el tema de los cromos, el filósofo ha encontrado el medio de ridiculizar una obra globalmente. Así le parecen un conjunto de cuadros que Guérin (24) expuso en 1767 y una Magdalena del mismo Salón:

Peu de chose, jolies images, bien précieuses... (1767; p.220).

On ne sait ce que c'est que cela, c'est une image de papier blanc, une découpe de Hubert, mais mauvaise sans la précision des contours, seulement aussi mince, aussi plate et très-insipide, quoique nue. (1767; p.281).

Hemos interpretado en el mismo sentido que la palabra cromo cualquier analogizante que presentara evidentes afinidades con él, como, por ejemplo, la viñeta:

*L'Atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts, pas davantage.
L'Atelier de doreur, autre passable vignette pour le recueil des arts que nous faisons... (1767; p.279).*

Diderot alude naturalmente a la Enciclopedia. En 1765, fecha de publicación de los últimos tomos, habían terminado de redactar los artículos y ultimaban aquellos con esquemas, dibujos y láminas en general (25). Sin duda, su ocupación le sugeriría el empleo del tema de los cromos. "Viñeta" no es la única palabra utilizada. En 1759 y en 1763 compara los bodegones de la pintora Vien (26) a unos dibujos dignos de figurar en un libro de ciencias (1759; p.100 y 1763; p.232). Los cuadros se convierten lo mismo en estampa, que en grabado, o en la simple copia de una obra maestra... El Santo Tomas de Amédée Vanloo (27) no merece siquiera ser grabado:

Faites graver ce Saint Thomas, et vous n'en tirerez jamais qu'une de ces mauvaises estampes que nos paysans viennent acheter sur le quai des Théatins pour les clouer sur un des murs de leurs chaumières. ((1763; p.218).

Ninguno de los cuadros que expone Parocel en 1767 le merecen otra apreciación:

Avez-vous vu quelquefois dans des auberges des copies de grands maitres? eh bien, c'est cela, mais gardez-m'en le secret. (1765; p.177).

Un cuadro cualquiera puede ser rebajado a la simple categoría de esbozo o de dibujo:

Ce n'est pas un tableau, quoi qu'en dise le livret, c'est une mauvaise ébauche. (1767; p.285).

Pero vuelve, con un claro predominio sobre las demás figuras, la alusión a la pintura hecha sobre un abanico. En nuestro ejemplo, es el San Vicente de Hallé el que le hace exclamar:

C'est un des plus grands éventails que j'aie vus de ma vie. (1761; p.129).

Más que afinidades teóricas entre un grabado o un abanico y una imagen, existe la similitud de intención de Diderot, que no parece establecer jerarquía entre las diferentes técnicas mencionadas, empleando en el texto las palabras como si fueran sinónimos. La obra contemplada puede llegar a tener algún precio o interés, pero en ningún caso puede considerarse como arte con mayúsculas, y hablar de ella como si de un cromo, de un esbozo o de una viñeta se tratara, es rebajarla a la categoría de objeto.

** * **

** **

Las figuras que pertenecen al catalizador textual de la (materia sólida) son aquéllas en las que el analogizante alude a una materia natural sólida o a una sustancia dura en origen, antes de verse sometida a cualquier transformación posterior. Es la diferencia básica con las figuras de la cosificación que hablan también de materia dura y rígida, pero en un proceso ulterior de elaboración, ya convertida en objeto.

No nos ha parecido operativo diferenciar temas dentro de este abanico analógico, pues habría tantos como materias a las que Diderot alude:

Ses chevaux sont gris et de pierre. (1763; p.205).

Cette Andromède nue est blanche et froide comme le marbre. (1767; p.100).

Les têtes du père et de la mère sont d'ivoire. (1767; p.299).

Una notable preferencia por la madera se hace sentir, ya que crece considerablemente el número de fichas en nuestro poder que la conciernen:

Votre Astyanax est de bois. (1763; p.246).

Le batelier vu par le dos est raide, sec et de bois. (1765; p.206).

C'est un enfant de bois; il ignore le sentiment de la nature. (1767; p.101).

Las imágenes cuya base metasemémica es una sustancia fabricada, hablan de loza, vidrio o porcelana; no connotan, sin embargo, en ningún momento, ideas de delicadeza o de algo valioso y artístico susceptible de admiración, nada similar a una fragilidad exquisita a la que hubiera que prestar especial atención. Se repiten incansablemente los mismos metasemas de «dureza» y «rigidez»:

La nayade qu'on a placée au bord d'un bassin est sèche comme de la porcelaine. (1767; p.299).

Pérdida de agua, de flexibilidad, endurecimiento, son las cualidades que la escritura atribuye analógicamente a las figuras humanas y animales, a todo lo que debiera evocar vida en los lienzos menos afortunados. Diderot parece así solidificar con las palabras, en un acto que recuerda la petrificación de Aglaura por Mercurio, las figuras que no merecen ser miradas. Y con esta solidificación, cuelga del mundo que no le gusta las connotaciones de «frialdad», «esterilidad» y «muerte».

Con mayor razón aún que para la representación de las propias figuras humanas, los analogizantes de la materia sólida se emplean para

hablar de los ropajes de los personajes, que sufren así el mismo tratamiento analógico de desecación. El manto que cubre Medea en el cuadro de Carle Vanloo tiene los reflejos de una coraza (1759; p.92), las telas sobre las que se apoya la mujer judía del cuadro *La Chasteté* de Joseph imitan la corteza de un árbol (1763; p.211), las que cubren los muslos de César en un cuadro de Vien se comparan a una hoja fina y seca de papel azul (1767; p.86), las piernas del emperador Trajano aparecen tan rígidas, que dan la impresión de esconder un forro de metal (1765; p.67), y la mujer que le hace detenerse en el mismo cuadro, lleva una ropa que parece haber sido cortada en una piedra vetada (1765; p.68). Podríamos seguir así hasta el infinito. Todo parece haber sufrido el mismo proceso de solidificación, de momificación o de fosilización; hasta los manteles se quedan tiesos de tanto almidón:

Cette nappe est empesée et raide; mauvais linge. (1765; p.266).

Los paisajes y los marcos naturales que albergan las escenas históricas padecen la misma desolación. Las hojas de los árboles se hacen pesadas (1767; p.218), el cielo puede convertirse en una enorme piedra de lapislázuli (1767, p.269) y las nubes son tan espesas que se cortarían con una sierra (1767, p.172). La lluvia misma se materializa:

La pluie semblable à une trame de toile, à un réseau à prendre des bécasses. (1767; p.272).

Un mundo arrasado y desértico, en el que todo suspiro de vida ha sido aniquilado, como si un enorme manto de magma enfriado y solidificado lo hubiera cubierto y convertido en un paisaje lunar, es la sensación deducida de la lectura continuada de las diferentes analogías que pertenecen al catalizador de la materia sólida. En el texto, al encontrarse esparcidas las diferentes figuras, algo se diluye la impresión percibida, pero la intención que subyace no es otra: un cuadro mal logrado es algo estéril.

Antes de poner punto final al análisis de las figuras de la materia sólida, haremos una pequeña digresión para hablar de los colores. Siendo éste un texto sobre la crítica de arte, y habiendo observado que la gran mayoría de las alusiones al color se hace, en la obra de Diderot, en clave metafórica, no debe extrañar que queramos prestarle una atención particular. El lector habrá comprendido, por su parte, que dichas metáforas, en sustancia, emplean palabras evocadoras de la materia sólida para expresarse; de ahí que el lugar elegido sea éste.

La primera observación que debemos subrayar es el carácter desalentador que reviste el inicio de este estudio: no llegamos a ciento cincuenta fichas para cinco Salones y un total de ¡diez años de crítica de arte! que representan los textos sobre los que trabajamos. Las menciones al color son, pues, muy escasas en el conjunto de la obra. No escasean las apreciaciones generales sobre el color - en este último sentido no hay página que no contenga alguna referencia con todos los recursos axiológicos "pauvre", "terne", "fade", "effacé"... y los términos de argot tales como "sec", "dur"... - sino su descripción, el intento de transmitir al lector sus matices. De hecho, el espacio cromático que Diderot ha identificado es muy pobre y se limita a unos colores básicos: el blanco, el amarillo, el verde, el azul, el rojo, el gris y el negro. Cuando, además, se refiere a uno de ellos, casi siempre le acompaña un rasgo negativo, como si no hubiera lugar a hablar del color cuando es acertado:

Que vous dirai-je de la couleur générale de ce morceau? On l'a voulue forte, sans doute, et on l'a faite insupportable. Le ciel est dur. Les terrasses sont d'un vert comme il n'y en a que là. (1763; p.183).

La Diane est svelte et légère, mais il fallait éteindre ou changer sa draperie bleue qui la porte trop en avant. (1765; p.82).

Tanto es así que el Salon de 1761, particularmente alegre en colorido por los cuadros llenos de luz que cubrían sus paredes y

permitían olvidar el aspecto sombrío y grisáceo que lo había caracterizado en años anteriores (1761; p.140), no nos da ninguna referencia al color. Al contrario, para el Salon de 1767, que le parece más apagado, aumentan las fichas. Naturalmente, y siguiendo la lógica de su opción, el color más nombrado es, con creces, el gris. Es como si todo lo insulso fuera necesariamente gris, color que se asemeja a un blanco sucio:

A cette composition si vraie dans toutes ses parties il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Sallon, que d'être peinte; car elle ne l'est pas. C'est partout un même ton de couleur, un gris blanc à profusion; blanc dans les habits sacerdotaux; blanc des les surplis et les aubes; blanc sale et fade dans les carnations, blanc dans les draps et la couverture, blanc de Tripoli, ou pierre à plâtre sur l'estrade; blanc soupe de lait au bois de lit, l'estrade ou le parquet; blanc à la mitre. (1767, p.291).

Para ayudarle en su descripción, Diderot usa y abusa además del sufijo peyorativo "âtre", que aplica a cualquiera de los colores nombrados, dándose así la ilusión de la variedad:

Ce qui achève d'augmenter la confusion, la discordance, la fatigue de l'oeil, ce sont des tons jaunâtres trop voisins et trop répétés: les nuages sont jaunâtres, la carnation des hommes jaunâtres... (1767; p.187).

En cualquier caso, la mención del color adquiere fácilmente tintes de crítica axiológica y apreciativa al verse inmersa en dichos segmentos:

Ces deux figures muettes sans caractère, sans expression, sont encore lourdes, courtes et grises. (1767; p.177).

Cela est faible, mou, jaunâtre... (1767; p.280).

La nourrice cauchoise est plate, sotté, bête, grise, raide, vide d'expression... (1767; p.314).

Respecto a las expresiones metafóricas del color, nos referiremos a las que parecen repetirse incansablemente. Tres colores, tras el gris,

destacan. En primer lugar, el rojo. Es el color que peor logran los pintores - o uno de los que menos soporta Diderot, cuando no es el rojo de la inocencia y la juventud que tinte las mejillas de una jovencita (28). El rojo es muy a menudo comparado al ladrillo:

Ici des nymphes enivrent un satyre d'une belle brique, bien dure, bien jaunâtre et bien cuite. (1759; p.94).

Il est moins briqueté, moins rougeâtre de ton que dans son Baptême. (1765; p.233).

...et son satyre un bloc de brique bien rouge et bien cuite, sans souplesse et sans mouvement. (1767; p.251).

En segundo lugar viene el amarillo, que adquiere el matiz del cobre:

On dirait d'une plaque de cuivre jaune. (1759; p.92).

...les cheveux mats et jaunes sont de cuivre. (1763; p.240).

El cobre, a su vez, oscila entre el amarillo y el rojo, tirando a rojo con mayor frecuencia:

Et ces maussades et longs soldats, à faces de cuivre rouge... (1763; p.245)

L'autre est une belle plaque de cuivre rouge; terrasses, arbres, ciels, montagnes, lointain, campagne, tout est cuivre, beau cuivre; si cela s'était fait de hasard en coulant du fourneau dans le catin, ce serait un prodige. (1767; p.171).

L'homme qui le soutient est très-beau, seulement le sommet de sa tête, son chignon, son épaule, sont un peu de cuivre; vous l'avez voulu chaud, et vous l'avez fait de brique. (1767; p.183).

Es, pues, el color rojo el que más tinta hace correr, por delante del blanco, que se asemeja o a la tiza o al yeso:

Seulement à force de leur vouloir faire des chairs blanches et laiteuses, il les fait de craie. (1763; p.232).

Le fille est mieux, encore est-elle faible, de plâtre et non de chair. (1765; p.85).

L'Antiope est mauvaise. Jupiter s'est dédivinisé pour un bloc de plâtre. (1765; p.97).

Esto es todo lo que podemos referenciar de la expresión analógica aplicada a los colores, si queremos atenernos a los fenómenos reiterativos que denotan una cierta obsesión. Si acaso, precisar que la apreciación del color depende de su lugar de exposición. Diderot sabe que la vecindad de unos con otros o la luz que llega a un cuadro puede tener efectos negativos. Diderot alaba a Chardin, por haber realizado esta tarea de colocación con tanto gusto, destacando los cuadros que lo merecen, escondiendo los que resultan peores, en particular cuando se trata de pintores de mérito, y aunque éstos sean rivales suyos, como en el caso de Vernet (1765; p.140).

Como no podemos detenernos en una figura encontrada en un par de ocasiones dejaremos, pues, la docena de metáforas que se salen del marco que acabamos de trazar y nos limitaremos a recordar la presencia metafórica del ladrillo, el cobre, la tiza y el yeso.

A pesar de esta aparente rusticidad de medios, Diderot supo dar apreciaciones matizadas y muy acertadas respecto del color general de un pintor o de una obra. Así, vio, por ejemplo, la diferencia entre Vien y Deshays:

La lumière des Deshays est pâle et blafarde. Celle de son prédécesseur est rougeâtre, obscure, foncée... (1761; p.138).

El filósofo conoce la importancia del color. Si el dibujo nos enseña las formas de los seres humanos, el color transmite ideas de vida. Es, en cierto modo, "le souffle divin qui les anime" (29). El color es, además, comparado al estilo en la literatura; es lo que asegura la inmortalidad de un escritor (1761; p.140) y refleja su carácter, el peculiar humor del hombre:

Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire, s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier, s'il bannit le jour de sa chambre, s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre? S'il est ictérique et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de la nature, et qui le chagrine, lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination, avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux?

Lo que echamos de menos es que no nos haya contado entre qué colores podía fundirse su alma. Que no haya, en unas mil páginas de texto, una sola ensañación producida por el color, es un hecho necesariamente significativo. Diderot supo apreciarlo, como lo atestiguan los juicios encontrados, pero no llegó a soñar por la plasticidad de un determinado color.

* * *

* *

Llegamos a la última parte del análisis de las figuras negativas. Sólo nos queda por definir y describir el catalizador de la (materia informe). De todos los que hemos estudiados hasta ahora, es el que menos se despliega en ramificaciones frente a los demás catalizadores, ya que da lugar a un número muy moderado de realizaciones textuales. En cambio, reviste un interés peculiar, al prestar a Diderot algunos de los metasemas para hablar analógicamente de una obra en general o de un artista. El catalizador actúa a través de tres temas: el tema de lo pesado, el tema de lo liviano y el tema de lo turbio. Los tres transmiten, sobre todo, una idea de inconsistencia, ya que vienen informados por el mismo catalizador, idea a la que se suma, para el primer tema, la de masa inerte y pesada, para el segundo la de algo ligero, volátil, y para el último, de algo confuso y emborronado.

El primer tema se sirve con prioridad del analogizante "saco". Comparar la representación de una figura humana a un saco, es aludir a su aspecto informe, es hablar de una masa pesada, pero no dura. Ésa es la razón por la que no hemos incluido dichas imágenes en el grupo de los objetos fabricados. Diderot ve como si fuera un saco a uno de los viejos que solicita a la casta Susana del cuadro de Vanloo:

C'est une figure froide, lourde, et n'offrant qu'un grand vêtement raide, uniforme, sans pli, sous lequel rien ne se dessine: c'est un sac d'où sortent une tête et deux bras. (1765; p.36).

La misma impresión le causa el marido del cuadro *Le Coucher de la mariée de Baudouin* o los personajes del cuadro de Hallé *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de Ville*, para limitarnos a estos pocos ejemplos:

Le mari vu par le dos a l'air d'un sac sous lequel on ne ressent rien... (1767; p.198).

Ces foutus sacs rouges, noirs, emperruqués, en bas de soie bien tirés... (1767; p.220).

El aspecto informe de la figura asimilada a un saco, le viene dado en general por el ropaje, pero puede ser el propio cuerpo o un conjunto de cuerpos lo que dé la impresión de algo informe:

Sa nymphe n'était qu'un tas ignoble de lys et de roses fondus ensemble sans fermeté et sans consistance... (1767; p.251).

La carne humana, en particular, le parece a menudo en la pintura una masa mal dipuesta:

(...) de grosses femmes endormies et enivrées; des culs monstrueux; des masses de chair mal arrangées. (1759; p.102).

Cet Amour...est plat, blafard, sans expression, sans grâce, masse de chair informe. (1765; p.268).

En el extremo opuesto está el tema de lo liviano, tema que tiene, al igual que los demás, una connotación negativa, no lo olvidemos, por hablar sobre todo de algo informe, pero lo hace ayudándose de términos que recuerdan algo ligero. Diderot parece aquí dejar libre curso a su imaginación. Una pequeña muestra nos enseñará la variedad de analogizantes empleados:

Et puis il est si mou qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton; il n'y a point d'os là-dessous. (1765; p.76).

(...) <des> nuages comme des flocons de laine emportés par le vent. (1765; p.210).

Ces echevins ne sont que des sacs de laine; ou des colosses ridicules de crème fouettée. (1767; p.71).

Les enfants envelopés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon... (1767; p.181).

El algodón, la lana, la crema o las burbujas de jabón no son más que una parte de estos analogizantes, a los que podríamos añadir la nieve, el vapor, las nubes y lo nebuloso. Diderot tuvo que haber sentido un verdadero rechazo a la masa informe, por no haber visto en el algodón, la lana o las nubes una materia blanda, suave, mullida y acogedora, o por no haber sido deslumbrado por el blanco immaculado que todas reflejan:

Sa tête est à faire: on n'y discerne ni bouche ni yeux; c'est un nuage. (1765; p.97).

Pourquoi donc ces Alpes sont-elles informes, sans détail distinct, verdâtres et nébuleuses? (1765; p.230).

Con el tema de lo liviano, Diderot quiere transmitir la idea de algo blando, sin consistencia, sin cohesión interna, algo en perpetuo movimiento y que no llega a formarse nunca, un poco como la nieve que no cuaja y termina convirtiéndose en lodo. De hecho, el tema de lo liviano puede fácilmente convertirse en lo turbio. En este sentido, nuestra distribución podría resultar un tanto arbitraria, en la medida en que no tenemos tres compartimentos estancos. Los trasvases se dan de

unos a otros, pero si pusiéramos demasiada atención a los casos ambiguos y fronterizos desistiríamos de hacer cualquier descripción taxonómica, cómoda por otra parte, para aprehender la obra y no perderse en lo marginal. Vimos en un ejemplo anterior como el "saco" puede ser de lana y el tema de lo pesado, por un complemento determinativo, convertirse en el de lo liviano. De la misma manera, algunos analogizantes del tema de lo liviano se prestan, mejor que otros, a avanzar hacia el tema de lo turbio. Es, por ejemplo, el caso de la nieve que puede, al fundirse, emborronar el aspecto general:

(...) c'est comme si l'artiste avoit laissé une nuit d'hiver sa toile exposée dans sa cour, et qu'il eût neigé dessus toute cette composition. Cela se fondra au premier rayon de soleil; cela se brouillera au premier coup de vent. (1767; p.71).

Ce sont des têtes à fondre au soleil comme de la neige. (1767; p.295).

En el tema de lo turbio, la palabra "barbouiller" ocupa el espacio con un claro predominio. Es la que más emplea cuando alguna obra no tiene ningún sentido:

Qu'est-ce donc que cela signifie? Rien. C'est barbouiller de la toile et perdre de la couleur. (1767; p.285).

La misma raíz semántica sirve indistintamente para hablar de un cuadro, de una manera de pintar o de un pintor. El término proviene del argot de los artistas y equivale a cubrir de desprecio el trabajo contemplado o la mano que lo ejecutó:

Rien n'est plus rare qu'un beau pinceau, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler. (1763; p.195).

El emborronador es la escala más baja de la profesión, el que quiere pintar siendo ignorante de su arte. La inquietud de Diderot al inaugurarse el Salon de 1767, es la ausencia de algunos de los grandes nombres de la pintura, como Boucher, La Tour, Greuze y otros, ausencia que podría provocar el abandono de los segundones, que imitan a los

maestros, y dejaría el Louvre cubierto del "barbouillage des polissons" (1767; p.53). A juzgar por la frecuencia de empleo de la palabra, no hay duda de que dicho Salón le pareció menos atractivo que los anteriores.

Con la misma orientación connotativa, Diderot llega a emplear sustantivos inauditos: la palabra "tortilla" le sirve, por ejemplo, para describir metafóricamente a un grupo de niños de un cuadro de Fragonard:

C'est une belle et grande omelette d'enfants; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres... (1767; p.279).

Pero lo que nos interesa resaltar del tema de lo turbio, es una tendencia observada en algunas imágenes del grupo, tendencia que transforma la falta de claridad y la confusión de un cuadro en el mismo caos:

Premièrement, ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos où l'on se perd et qu'on ne saurait regarder longtemps. (1767; p.182).

La materia, además de informe, presenta, o bien un carácter anterior a la creación, o bien un estado de putrefacción que la aproxima a una materia en descomposición:

Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie... (1761; p.122).

Sa Vénus endormie est une masse de chair affaissée, et qui commence à se gâter. (1763; p.219).

On ne sait ce que c'est; rien de fait; de la couleur gâchée, spongieuse, des figures de bouillie; cela veut être heurté et cela n'est que barbouillé. (1767; p.306).

Las figuras de lo turbio son las que más se alejan de las que acabamos de estudiar. Son una ínfima parte dentro del conjunto, por lo que no debemos darles una importancia desmedida, pero no son desdeñables porque forman parte de las figuras de lo informe y son una prolongación lógica y natural del tema de lo pesado y del tema de lo

liviano, como si fueran un desarrollo posterior o una evolución última. Nos muestran a un Diderot contemplando objetos inusuales, marcados por un hacerse y deshacerse continuo, y a un hombre turbado frente a lo que pueda evocar confusión o desorganización, ya que tales objetos tienen un carácter negativo. Su recelo no es extraño cuando se ha amado con devoción la claridad - claridad temática en los cuadros, claridad ideológica en sus escritos, claridad en la expresión... No hay una línea de los Salones que permanezca oscura, y es una paradoja que sus escritos hayan sido tachado de confusos y desordenados, confundiendo su entusiasmo, el frenesí por abarcarlo todo en un instante y la consiguiente precipitación, con lo que puede ser algo caótico.

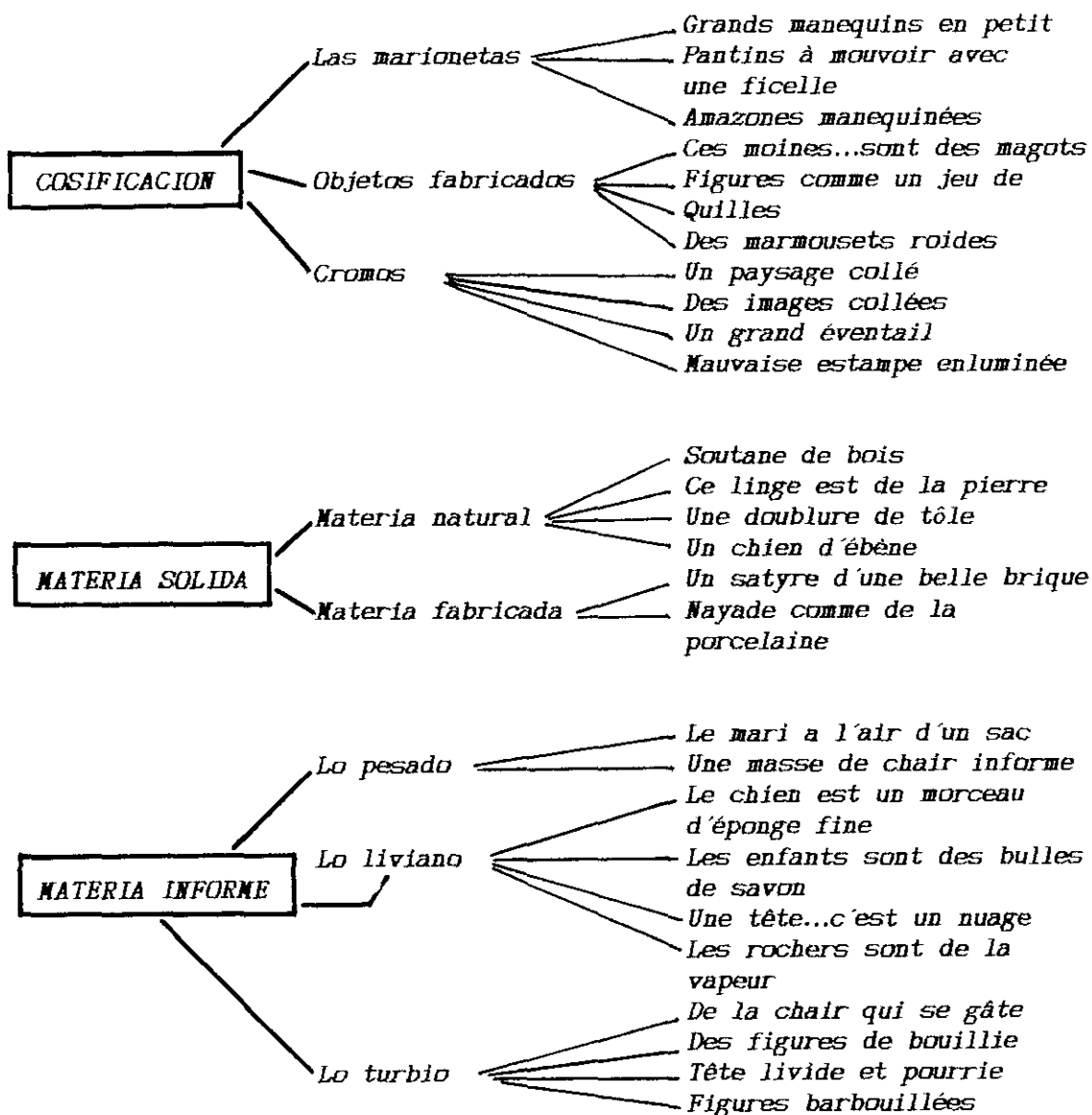
A modo de resumen y antes de pasar a las conclusiones generales de las figuras con referente negativo, expondremos el cuadro que resume la aportación de este último capítulo presentando las distintas manifestaciones analógicas del catalizador psicosensorial de la percepción (desnaturalización).

LAS FIGURAS DE LA COSIFICACIÓN, LA MATERIA SÓLIDA
Y LA MATERIA INFORME

CATALIZADOR
TEXTUAL

TEMAS

ANALOGIZANTES

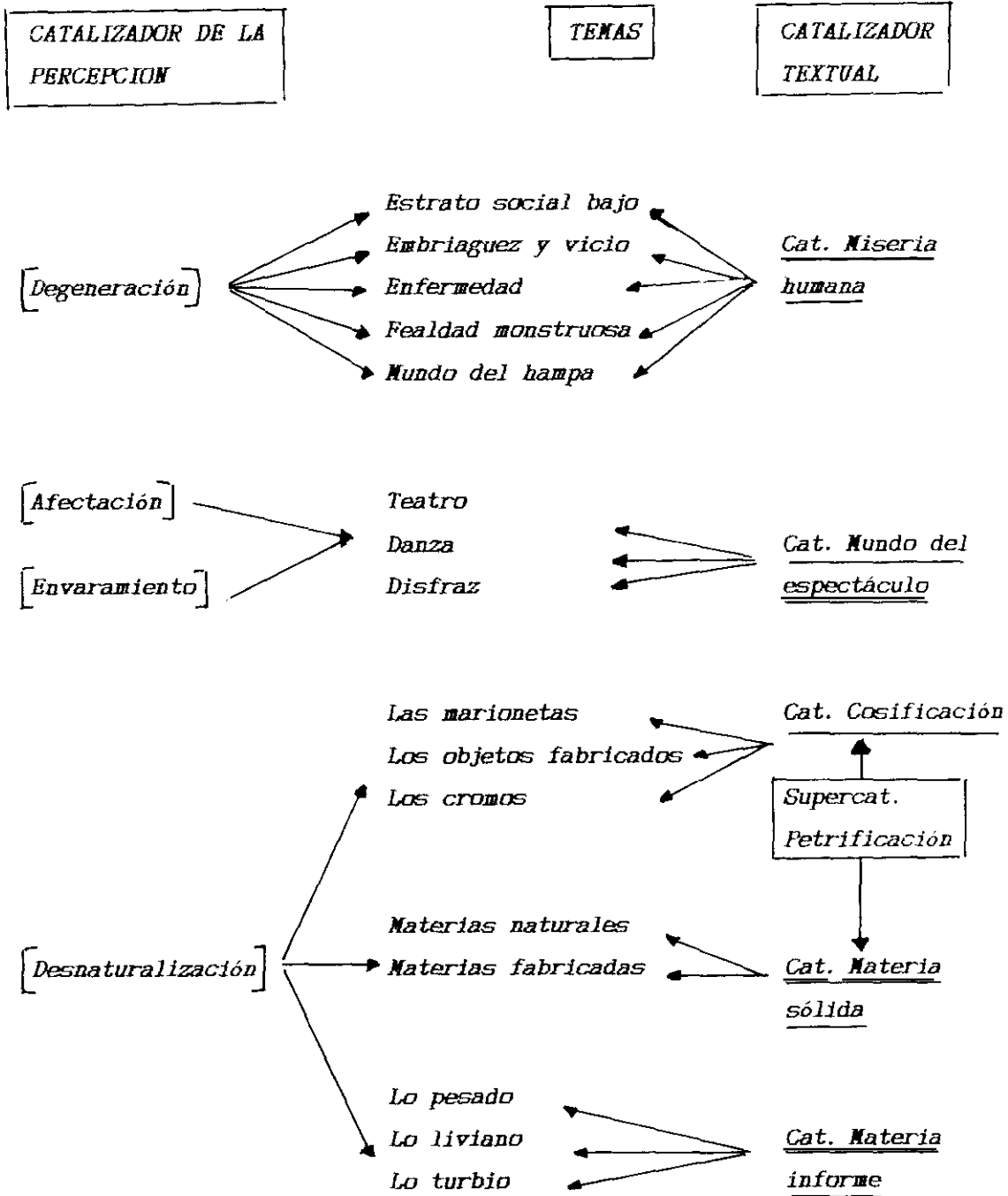


2.1.1.4. Conclusiones:

En la soledad de su mesa de trabajo, al recordar las poses, los colores, las expresiones de las caras, el efecto general de las figuras y querer transmitirlo al lector, Diderot deja que un discurso analógico, sustancioso y variado, se deslice en el texto, para describir los cuadros que no le gustaron. La exageración parece ser la regla seguida en la producción de las imágenes estudiadas. Podríamos decir que Diderot usa de las "figuras" de la retórica para "desfigurar" los cuadros que no le gustaron (30). Sin embargo, cuando uno tiene ocasión de comparar el lienzo con el discurso crítico-analógico, impresiona lo acertadas que pueden ser sus imágenes, incluso las que, "a priori", parecen desafortunadas, como la embriaguez de Marmontel en el retrato de Roslin o la alusión a una tortilla para describir los ángeles del cuadro de Fragonard.

Hemos diferenciado - como nos lo resume el cuadro que acompaña estas notas - cuatro catalizadores psicosensores de la percepción. Podemos aventurar que sintetizan, para Diderot, los fallos - más acá o más allá de los defectos individuales - de la pintura que se le dio a contemplar y a analizar de 1759 a 1767. Son, en todo caso, las líneas maestras de su percepción frente al arte, de la percepción que conduce a una formulación analógica marcada por un carácter negativo.

LAS FIGURAS CON REFERENTE NEGATIVO



Con el catalizador de la (degeneración), las figuras no reflejan lo que deberían, quedándose muy por debajo, en su expresión, del aspecto ideal que tendría que caracterizarlas. Son figuras que ofrecen rasgos comunes, corrientes, llegando a ser bastos y vulgares. El catalizador trabaja en el texto a través de las figuras de la miseria humana, que se despliegan en un conjunto amplio de temas eficaces e hiperbólicos. Éstos, a su vez, nos desvelan una escala de valores sociales, en la que fealdad y enfermedad parecen ir a la par, en la que se percibe, sobre todo, un cierto desprecio por dos cosas: en primer lugar por los maleantes y vagabundos sin oficio y, en segundo lugar, por la disolución de la ciudad, que favorece una vida ociosa y volcada en el placer.

Las figuras del mundo del espectáculo conducen a dos catalizadores psicosensores de la percepción: (afectación) y (envaramiento), dos defectos de la pintura en cierto modo opuestos. Por un lado, un exceso de gestualidad para imitar las buenas maneras y el buen gusto, sólo consigue alterar, deformar y desvirtuar las figuras de los cuadros, dándoles un aspecto artificial. Por otro, unos movimientos sin agilidad, sin elegancia y caracterizados por la rigidez, sustraen toda impresión de realidad. De los tres temas que pertenecen al mismo catalizador textual, - el tema del teatro, el de la danza y el del disfraz -, llama la atención observar que el tema del teatro puede conducir indistintamente a los dos catalizadores, lo que nos inclina a pensar que, de una manera indirecta y sin pretenderlo, Diderot nos ha dejado, analógicamente, los dos grandes fallos del teatro de su época. Una notable incompetencia, que no llegaría a reflejar un movimiento natural, y un cierto preciosismo, barroco y envarado, serían los dos extremos entre los cuales el teatro buscaría adaptarse a la nueva sociedad burguesa en gestación.

Por último, el catalizador psicosensores de la (desnaturalización) engloba todo lo que se aleja irremediabilmente del arte. En él, hemos

diferenciado varios rellanos, pero globalmente observamos que Diderot nos comunica su percepción con la ayuda de una imaginación material deshumanizada. La petrificación es la idea que mejor resume el trabajo de los catalizadores de la cosificación y de la materia sólida. Un grupo de temas que configuran el catalizador textual de la materia informe parecen desviarse del conjunto. Pertenecen, no obstante, al mismo catalizador de la percepción (desnaturalización), porque responden a la misma meta analógica, aunque se expresen de diferente manera.

2.1.2. Los diferentes mecanismos de huida:

Las figuras de la negatividad no agotan las reacciones de Diderot frente al cuadro que no le gusta. Este capítulo quiere acercarnos a otras cuatro maneras de expresar analógicamente su desprecio. Está, por una parte, lo que hemos denominado un medio-silencio que los Salones convierten en un método, una arma muy afilada entre 1759 y 1763, aunque posteriormente tal práctica se vea comprometida por la meta que el filósofo se impone: el hablar de todos y cada uno de los cuadros expuestos. Analizaremos también el humor como una de sus componentes importantes, los cuentos y lo que se viene llamando "sustituciones", aludidas por muchos investigadores, sin que hayan dado lugar a ningún estudio en particular. Hemos querido ver en estas cuatro actitudes una ingeniosa manera de huir de un comentario ingrato, la necesidad de olvidar lo que no merece ser mirado y girar la vista hacia algo más

atractivo. Tales escapatorias deben ser estudiadas porque son espacios críticos implícitos, porque, además, quedan marcados, como iremos viendo, por una subjetividad peculiar y, en tercer lugar, porque son uno de los rasgos más específicos de los Salones diderotianos. En efecto, la actitud vital del filósofo le conduce a buscar esas compensaciones, logrando dar a su texto una riqueza creativa inusual.

2.1.2.1. Un medio-silencio por respuesta:

Definiremos en primer lugar lo que entendemos por medio-silencio. No se trata de la actitud que consiste en ignorar totalmente a un pintor o a una de sus obras. Tal actitud, cuando se da, pasa inadvertida para el lector, que no dispone del catálogo que se adquiriría a la entrada del Salón. Entenderemos, pues, por medio-silencio una pequeña mención hecha al artista, mención escasa y corta que abre las puertas del silencio. Algunas consideraciones formales previas nos permitirán evaluar mejor el espacio real ocupado por esa palabra reducida, que lleva implícitamente consigo, en el texto de Diderot, la paradoja de decir y callar al mismo tiempo.

El Salón se compone de diferentes artículos de extensión muy variada referidos cada uno de ellos a un pintor, cuyo nombre y apellidos lo encabezan. Los artículos vienen, a su vez, divididos en partes que corresponden a los cuadros expuestos por el artista. Salvo en el Salón de 1759 que se materializa como auténtica carta y en el que las referencias a los pintores o a sus obras se insertan en el propio discurso, en los Salones posteriores tales anotaciones son las que

rotulan el texto. Los Salones de 1761 y de 1767 ofrecen, además, las medidas de los cuadros; los de 1765 y 1767, el número que el catálogo había adjudicado a cada obra. De un Salón a otro las diferencias pueden ser abismales: los quince escasos folios del texto de 1759, se convierten, por ejemplo, en unas trescientas páginas en 1765. Tales desequilibrios repercuten en la extensión de los artículos dedicados a cada autor. En el Salón de 1767 el artículo dedicado a Vernet ocupa unas cincuenta hojas y el de Drouais cuatro renglones, aunque ninguno de los dos extremos sea representativo del nivel medio que situaremos entre ocho y quince páginas. En 1761, el artículo medio ocupa una página y oscila entre las diez dedicadas a Deshayes y el renglón escaso que agota los comentarios sobre Desportes, por ejemplo.

Aunque su variación sea menor que para las obras que atraen al crítico, el espacio reservado a los cuadros pésimos se resiente, por lo tanto, de la tónica general. Sin embargo, tres fórmulas expeditivas se dan, con idéntica materialización, en todos y cada uno de los Salones. La primera consiste en decir, tras haber mencionado el nombre del pintor y de su obra, que no sabe de qué se trata:

Je ne sais ce que c'est. (1759; p.90).

Podríamos pensar, para esta primera declaración al inicio de su carrera, que se trata de una confesión real de desconocimiento, una obra que hubiera pasado inadvertida al crítico. Pero unas líneas más adelante Diderot recupera repentinamente la memoria, lo que le permite dar un juicio axiológico preciso y contundente: a su entender, el tema, tratado de manera fría, seca y rígida, no lograba ningún efecto, y el conjunto podía tomarse por un trozo desprendido de una cúpula vieja y mal pintada. No quedaba nada de la pretendida ignorancia. El mismo artista, Restout, le lleva de nuevo a una declaración similar, al enfrentarse al análisis de una segunda obra:

Je ne me la remets pas; c'est peut-être vous en dire du mal. (1759; p.91).

Aquí la amnesia viene traducida a su significado real: no recordar, lleva emparejado una crítica implícita. El cuadro olvidado, por el simple hecho de no haber dejado huella, viene marcado por un carácter negativo.

Las obras de Challe, en el mismo Salón, conducen a las mismas observaciones:

Je n'ai pas mémoire d'avoir vu ni un Saint Hippolite dans la prison, ni un Domine non sum dignus, ni une Lucrece présentant le poignard à Brutus, ni les autres tableaux de Challe. (1759; p.97).

A renglón seguido, Diderot explica esas amnesias como la consecuencia del desdén con el que se miran las obras mediocres. Había inaugurado un método eficaz para aliviar sus críticas de la desidia a que hubiera conducido inevitablemente la narración de su indiferencia frente a determinadas obras.

En el mismo Salón, Challe y Restout no son los únicos merecedores de tal censura: Hallé y Deshays - el artista que tanto elogia Diderot en el Salón de 1763 - le merecen parecidos comentarios. Un idéntico y fulminante método los substraen a cualquiera observación pormenorizada; pintor y cuadro quedan excluidos de la materia crítica.

En 1761 y 1763 Diderot reincide. Acude al mismo método que aplica, en general, como en los ejemplos anteriores, a toda la producción de un artista:

Je ne sais ce que c'est que Voiriot, ni ses portraits. (1763; p.232).

Pero el método puede anular sólo una parte de las pinturas expuestas. Es el comportamiento elegido para tres cuadros de Doyen (1761; p.155), tras haber dedicado al artista un exhaustivo comentario analizando Le Combat de Diomède et d'Énée. Vien recibe un tratamiento

similar: tras comentar algunas de sus obras, declara no haber visto el resto de su producción, prefiriendo silenciar sus apreciaciones:

Je n'ai remarqué ni l'Hebe du même peintre, ni la Musique, ni ses autres tableaux. (1761; p.132).

El mecanismo de huida se consigue, en todos los ejemplos estudiados hasta ahora, mediante una evidente ironía. Ésta puede, a veces, teñirse de humor, al añadir a su formulación una aparente y poco convincente explicación. Es el tono empleado para un Martirio de San Andrés pintado por Deshays, cuadro alabado por los críticos en general y del que Diderot prefiere obviar todo tipo de comentarios:

On loue un Martyre de St André de Deshays. Je n'en saurais que dire, il est placé trop haut pour mes yeux. (1759; p.100).

En otros casos, la exageración de la mentira es la que desplaza la ironía hacia el humor:

Personne ne sait ce que c'est que votre Vierge avec son enfant, vos deux petites Pastorales, votre Abondance répandue sur les arts, ni votre Combat d'Hercule, et d'Achéloüs. (1763; p.199).

J'ai beaucoup cherché votre Famille de Darius, sans pouvoir la découvrir ni personne qui l'eût découverte. (1765; p.250).

La exageración está en el contraste de tantas obras que, sin embargo, puedan pasar inadvertidas; está en ese adverbio "mucho" y está en implicar a los demás. Las diferentes exageraciones indican al lector que debe proceder a una inversión interpretativa. Frente a unas ruinas de De Machy (31) - habrá que esperar al Salón siguiente, en 1767, para que Hubert Robert exponga las famosas ruinas que inspiran al crítico su poética - el filósofo procede de manera similar; haciendo de su aseveración una verdad para todos, la ironía queda reforzada y no deja lugar a la ambigüedad:

Je ne sais ce que c'est que ses Ruines, ni vous, ni moi, ni personne. (1765; p.154).

Un cuadro de Hallé le inspira la misma clase de ironía:

Je vois encore sur le livret une Fuite de la Vierge en Égypte; personne ne saurait sans cela qu'elle est au Salon. (1759; p.94).

De un Salón a otro y salvo algunas flagrantes excepciones, como el caso de Doyen señalado más arriba, los comentarios recaían sobre los mismos artistas, ya que el silencio estaba ligado para Diderot a la mediocridad del artista, condición de la que no podían librarse con facilidad.

Lo que hemos llamado medio-silencio es, por lo tanto, un vacío crítico al que llega el filósofo por un corto comentario irónico, que no se apoya en la materia pictórica. Su meta es, naturalmente, llegar a ella - y, sin duda, lo consigue implícitamente -, pero se presenta como una observación que concierne sobre todo al crítico, quien aparenta no saber, no recordar o no haber visto las obras de las que se trata. Diderot limpiaba así el texto de escollos superfluos, sin dejar de situar al artista en el rango que le correspondía.

A las confesiones irónicas de amnesia o de ignorancia, se suman las de impotencia:

Que diable voulez-vous que je vous dise de Caffieri? (1765; p.303). (32).

La fingida y declarada impotencia para describir, es particularmente efectiva en el Salón de 1767, lo que alivia, de hecho, al crítico y a su lector de tantas descripciones. Debemos ver en ella una simple variación de las confesiones de amnesia. Es un proceder diferente, que busca adecuarse a las declaraciones de intención del Salón de 1767. Si el objetivo inicial es describirlo todo, Diderot debe mostrar buena voluntad y disposición para llevar a cabo la tarea. La meta propuesta le obliga a refrenar la reacción altiva e irónica; de ahí que opte por esa

nueva formulación que aparenta ser una auténtica declaración de imposibilidad:

Je n'ai rien à dire du Caesar, et c'est peut-être en dire bien du mal. (1767; p.106).

(...) ils ne seront pas décrits, non, de par Dieu, ils ne le seront pas, et vous entendez de reste ce que cela veut dire. (1767; p.221).

Je ne vous décris pas ce tableau; je n'en ai pas le courage. (1767; p.277).

La imposibilidad es consecuencia de la mediocridad. Los cuadros son tan malos que parecen anular momentáneamente la capacidad crítica del filósofo, quien, descorazonado y aburrido por la insorportable monotonía, bosteza con frecuencia a lo largo del Salón de 1767. Quiere hacer el esfuerzo de hablar de todo, pero el comentario de algunos cuadros resulta superior a sus fuerzas. Confesando su desaliento para llevar a cabo con ellos cualquier empresa crítica, su buena fe inicial no se desvirtúa. Por otra parte, el silencio tampoco se lleva con el mismo rigor. En 1765 y 1767, las confesiones de impotencia suelen dejar paso a un breve comentario de tipo axiológico.

La tercera reacción que hemos querido leer como una nueva puerta que Diderot abre al silencio despreciativo, consiste en echar fuera del Salón - textualmente hablando - al artista y a sus cuadros. Todo el comentario se limita a mandarlos al Puente Notre-Dame. Allí se instalaba una feria anual, donde se vendían verdaderos pintarrajos, y era considerado como el último rango en la jerarquía de las exposiciones, muy por detrás de la del Salón, reservada a los miembros de la Academia, y de la que tenía lugar en la plaza Dauphine (34):

Je renvoie ses deux petits pendants au pont Notre-Dame. (1759; p.94).

Au pont Notre-Dame! (1765; p.251).

En el Salón de 1763, Diderot imagina a Apolo visitando la exposición junto con Mercurio, y pone en boca de los dioses las expulsiones de algunas obras, que no podían, en nombre del buen gusto, permanecer colgadas en el Louvre:

Il vit les Enfants de Boizot qui reçoivent les récompenses dues à leurs talents, et il dit: Au pont Notre-Dame. Ses Récompenses accordées au métier de la guerre, et il dit: Au pont Notre-Dame. Sa figure de la Sculpture, et il dit: Au pont Notre-Dame. Il vit L'Europe savante de Bachelier, son Pacte de famille, ses Alliances de la France, sa Mort d'Abel, tirée du poème de Gesner, et il dit: Voilà un poète de mes amis qui fait faire de bien mauvais tableaux! Au pont Notre-Dame, au pont Notre-Dame. (1763; p.221).

Las sentencias de los dioses ocupan toda una página de la que hemos extraído el fragmento que acabamos de leer. Diderot, cómodamente, expulsaba de su discurso crítico las escorias de la pintura, haciendo un amplio uso de dicha fórmula, quizás recuerdo lejano de la que antaño empleaban los maestros - "au piquet" - para poner al estudiante indisciplinado contra la pared.

Si bien la exclamación "Au pont Notre-Dame!" es, con creces, la más usual en los Salones diderotianos, la resolución condenatoria admite algunas variantes como son: mandar el cuadro a un conocido chamarilero de París, Tremblin (1765; p.251), mandarlo al guardamuebles (1767; p.68) o, sencillamente, decir al pintor que se fuera (1767; p.71). De las distintas fórmulas, la más humorística es la que Diderot emplea con las obras de Descamps. Parafraseando los títulos de sus cuadros, interpela directamente a las figuras para sugerirles que desaparezcan del Salón:

Jeune homme qui dessines, élève qui modèles, petite fille qui donnes à manger à ton oiseau, allez tous au cabinet de M. Descamps votre père, et n'en sortez pas. (1765; p.176).

Para Boucher no sirve el humor, y Diderot pronuncia para sancionarle, en el Salón de 1765, la sentencia más contundente: "Hors du Salon, hors du Salon..." (1765; p.61). El pintor ya no ejerce ninguna

atracción sobre él y ver sus obras le produce un cierto histerismo. Olvidándose de la lección de Chardin que recomendaba a los críticos juzgar con benevolencia, el filósofo llega a reclamar la presencia de un policía que obligue al artista a descolgar sus obras:

Mon ami, est-ce qu'il n'y a point de police à cette Académie? Est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux qui empêchât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, le bergère, la bergerie, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue? (1765; p.61).

La reacción era extremadamente dura, pero al menos Boucher había sido condenado tras el estudio de sus cuadros, cuando muchos pintores se veían expulsados sin juicio. El silencio acompañaba, por regla general, tales declaraciones de exclusión, silencio despreciativo que callaba una crítica de carácter axiológico. En los Salones de 1765 y 1767, Diderot se ve obligado a transgredir lo que había sido una norma y añade algunos breves comentarios críticos para acompañar la condena, que se presenta entonces como síntesis conclusiva:

Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, sans rémission. Le Tableau de fleurs est pourtant son morceau de réception. On prétend qu'il y a quelque chose, mais la couleur en est-elle fraîche, séduisante? Non. Le velouté des fleurs y est-il? Non. Qu'est-ce qu'il y a donc? (1765; p.176).

Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes foides et monotones; tableau détestable. Au pont, chez Tremblin. (1767; p.307).

A pesar de dichas transgresiones, podemos considerar tales fórmulas, acompañadas o no de un comentario, como las marcas del silencio, comparándolas con el despliegue crítico que caracteriza un artículo medio. Arasse habla de "sévérité sans appel" (34); Starobinski, de "la véhémence avec laquelle il destitue despotes et tyrans" (35). Por nuestra parte, vemos que la confesión de amnesia, de ignorancia o de

incapacidad transitoria, junto con las fórmulas de exclusión, se transforman, en la crítica de arte de Diderot, en una cantinela, de acento irónico o humorístico, que el lector identifica sin dificultad como una condena que elude explicitarse.

2.1.2.2. El humor en los Salones de Diderot.

Basta con decir que disponemos de más fichas sobre el humor que referencias al color de los cuadros, para que la glosa que nos proponemos hacer en las próximas páginas quede justificada. El humor, en los Salones de Diderot, no es un epifenómeno que surja al azar, con el único propósito de distender y divertir al lector. Si bien tal efecto es buscado por el autor, quien muestra en reiteradas ocasiones su disposición a luchar contra el aburrimiento, no es menos cierto que al humor le está asignado otro rango, otro cometido. Su función es sobre todo crítica. En efecto, detrás de las ocurrencias divertidas que salpican el texto y arrancan una sonrisa al lector, siempre se esconde algo más que un simple juego intelectual, algo más que ese afán de distraer. En ellas se infiltra parte de la crítica de las obras. Tras lo gracioso, siempre se descubre algún defecto pictórico. El humor y la ironía - aunque esta última sea muy escasa, como veremos enseguida - se asimilan, pues, a una crítica de carácter negativo. Sustancialmente, pueden equipararse a la axiología, porque transmiten un juicio de valor, pero formalmente siguen caminos menos directos, exigiendo incluso una

descodificación por parte del lector, por lo que pertenecen al estudio poético.

Para ofrecer algunos de los ejemplos más sobresalientes, se hacía necesario organizar el material disponible. Como no se trata de dar una descripción total de las manifestaciones humorísticas de los Salones, estaremos atentos a los fenómenos de reincidencia que, por su reiteración obsesiva, mejor puedan hablarnos del filósofo. La unicidad no tiene eco en este trabajo, salvo que se presente con un relieve específico en los textos. Para tal empresa y ante la escasez de medios, no existe mejor solución que la de leer y volver a leer los ejemplos encontrados, con el fin de desentrañar unas líneas maestras, unos esquemas frásticos, que nos permitan diferenciar una aparición de otra y elaborar un simple, pero útil, cañamazo del universo humorístico diderotiano de los Salones.

El recuento de nuestras fichas, nos ha revelado que las manifestaciones irónicas son insignificantes, comparativamente con las humorísticas. De ellas, una mínima parte son formulaciones estrictamente irónicas, por lo que les prestaremos una atención relativa, ateniéndonos a unos pocos ejemplos. En 1763 y tras la dura crítica de un cuadro de Vanloo, Diderot se pregunta qué debe pensarse de la persona que ha adquirido el "rare morceau" (1763; p.185), sabiendo que es poseedor del cuadro de Greuze Les Fiançailles. No cabía para el filósofo que se pudieran comprar dos pinturas de interés y méritos tan opuestos. El empleo del adjetivo "rare" no planteaba duda interpretativa. Había que entenderlo irónicamente. En 1765 el cuadro de Roslin Un père arrivant dans sa terre... - con el que el lector ya se ha familiarizado por el estudio de la metáfora hilada del tema del teatro - recibía una sanción irónica parecida: "sublime composition" (1763; p.142). Igual procedimiento caracterizaba el cuadro de La Grenée Le Dauphin mourant: "merveilleuse composition" (1767; p.107). Tres ejemplos, tres casos de manifestación irónica tradicional en la que el locutor dice una mentira, dejando intencionadamente entrever la inversión que debe hacer el lector para

entender correctamente su idea. Sin esa traducción, la aseveración perdería todo su poder, por lo que surge, en el contexto crítico inmediato, cuando no hay lugar para la matización o la ambigüedad. En los tres ejemplos citados, Diderot acude a la ironía al final de los respectivos artículos y tras haber resaltado todos los defectos habidos y por haber. Pero tales muestras, lo repetimos, son escasas y no deben considerarse como definitivas de la expresión del autor.

Lo que sí puede y debe considerarse como una faceta nada desdeñable de los Salones, es el humor. Incluso la ironía tiende a desmarcarse de los límites anteriormente descritos, por adquirir rápidamente, en el desenlace de la frase, tintes humorísticos. Es, por ejemplo, el caso de los falsos elogios irónicos, como el que dedica a los cuadros de Boucher:

C'est la meilleure leçon à donner à un jeune élève sur l'art de détruire tout effet à force d'objets et de travail. (1765; p.60).

Obviamente, Boucher no era un ejemplo a tomar en consideración, según el filósofo. Bajo una apariencia positiva, Diderot ridiculizaba la manera de pintar del artista, como ridiculiza, de igual modo, el cuadro de Parocel en el siguiente ejemplo:

On a quelquefois besoin d'un exemple de platitude, de platitude de composition, d'ordonnance, de couleur, de caractère, d'expression. En voici un rare, un sublime dans son genre, à moins qu'on ne veuille lui préférer le Bélisaire. Je les recommande tous les deux... (1767; p.254-55).

Como último ejemplo, daremos la ironía humorística que Diderot dedica a Restout. El artista ha cumplido ya los setenta años:

"Sujet trop fort pour son âge" (1763; p.186)

Diderot ridiculiza con ironías, pero lo consigue con flexibilidad, desdramatizando. Es como si la escritura marcara una preferencia por lo

alegre, lo ligero, lo simpático, rompiendo, siempre que puede, todo lo tenso y rígido que las críticas conllevan.

La primera consideración que podemos hacer atañe, pues, a los límites del humor. Puede ser mordaz, pero no es amargo, casi nunca sarcástico, aunque la extensión de los textos sobre los que trabajamos nos impide afirmar nada de manera rotunda, pues siempre se puede encontrar algún que otro ejemplo: es el caso de la actitud de Diderot con Challe, agresiva e insultante:

Mais dites-moi, Monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et vous mourrez sans vous en douter. (1763; p.218).

Puestos a buscar, encontraríamos también ejemplos de humor negro. Tras el análisis de las obras de Vanloo, que habían dado lugar a una exposición antológica por la reciente defunción del artista, en el Salón de 1765, Diderot acepta la idea de una muerte repentina del pintor, siempre y cuando le admitan que uno de sus cuadros, Les Grâces, - que no le gusta -, ha tenido que acelerar su final (1765; p.52). Un caso similar de humor negro se presenta a la hora de enjuiciar dos bustos de un escultor en 1765:

Celui-ci vient de mourir; Dieu soit loué! Cela console un peu de Bouchardon. (1765, p. 304). (36).

Pero tales ejemplos no entonan con los demás y se pierden en un conjunto cuya meta es otra.

La segunda consideración que se impone es la heterogeneidad y la consiguiente dificultad de resumir todas las sonrisas diderotianas. La

paciencia y la minuciosa observación del texto nos han llevado a diferenciar cinco grandes grupos:

- un humor diplomático,
- un humor de castigos,
- un humor que confuga con una analogía,
- un humor de ficción, y
- un humor descriptivo o parodia.

Debemos, antes de nada, precisar que la terminología empleada no tiene otra pretensión que la de ayudarnos a identificar esas orientaciones humorísticas que hemos querido resaltar.

Lo que hemos llamado "humor diplomático", es una habilidad que Diderot pone en práctica con algunos de los artistas que no le gustan, y lo hace con insistencia en el Salon de 1765:

Bien mes remerciements à Drouais avec les vôtres; vous m'entendez. (1765; p.154).

A M. Juliart la même politesse, s'il vous plaît qu'à M. Drouais. (1765; p.155).

Encore à celui-ci la petite politesse que vous savez. (1765; p.175).

Las frases parecen enigmáticas, pero no lo son. Tienen semejanza con la manera de expulsar al artista con la sentencia "Au pont Notre-Dame" y, en efecto, funcionan, al igual que éstas, como clichés para el lector del Salon de 1765. Diderot da las gracias a los artistas cuando la nulidad de sus obras le libra de redactar un artículo, lo que significa ahorrar tiempo y compensar los esfuerzos desplegados para la crítica de un Vernet o de un Greuze, que le llevaban días y días de intenso trabajo. Es como si el pobre artista velara, sin saberlo, por los intereses de los editores ahorrándoles, incluso, el trabajo del copista:

Nous devons, mon ami, un petit remerciement à nos mauvais peintres, car ils ménagent votre copiste et mon temps.

Vous m'acquitterez auprès de M. Valade, si vous le rencontrez jamais. (1765; p.148).

Las frases son representativas de la verdadera alegría con que Diderot se enfrenta al Salon de 1765; reflejan el sentimiento de satisfacción por la empresa llevada a buen término, al que alude Chouillet (37). El filósofo quiere devolver con amabilidad la consideración, aunque sea involuntaria, que tales artistas tienen con su esfuerzo, y lo hace con frases de buena educación, pero a menudo una apostilla posterior delata la hipócrita e irónica actitud. Así es el artículo consagrado a Guérin:

Serviteur à Monsieur Guerin, à ses Dessineuses, à sa Femme qui fait danser un chien, à son écolière, à son Ange qui conduit un enfant au ciel; ce sont les plus misérables chiffons. Fuyez Monsieur Guerin au Salon, mais dans la rue tirez-lui votre chapeau; voyez comme son article est court; encore n'en fallait-il point parler. (1765; p.203).

La amabilidad se ha hecho extensiva a todas las figuras de sus cuadros, pero subrepticamente, como si hablara en voz baja al quitarse el sombrero, la crítica axiológica es feroz. Esos artículos se convierten, para él, en intermedios divertidos, un recreo, un descanso, un momento de relajación que Diderot se concede, antes de enfrentarse de nuevo a un pintor que reclame toda su atención.

El segundo grupo identificado es el "humor de consejos y castigos". En las frases humorísticas que lo componen, Diderot se vuelca en definir un "deber hacer", una obligación dirigida al artista que expone un cuadro deslucido y sin un resquicio de acierto. Las frases son variadas, pero el lector comprobará en todos los ejemplos la existencia de una imposición, a modo de castigo, con que Diderot sanciona el trabajo presentado en el Salón:

De par Apollon dieu de la peinture, nous condamnons le Sr Parrocel auteur de cette maussade composition, à lécher sa toile, jusqu'à ce qu'il n'y reste rien, et lui défendons de choisir à l'avenir des sujets qui demandent du génie. (1759; p.101).

A effacer avec la langue (1767; p.73).

Son la prolongación de esas muestras de severidad, puestas ya de relieve, con que Diderot se enfrenta, en su diálogo con los artistas y, en efecto, representan, analógicamente, el mismo espíritu. El filósofo disfruta castigando, y fustiga lo mismo a padres y maestros que al propio artista, haciéndoles responsables de la carrera elegida por el protagonista:

C'est Voiriot toujours Voiriot; autres pères, mères et maître à châtier dans l'autre monde. (1767; p.177).

En otros lugares, en el Salon de 1763, por ejemplo, Diderot se disculpa por esa severidad, insistiendo en que sólo escribe para su amigo Grimm, y no para el público (1763; p.254): "Réservons notre fouet pour les méchants..." (1763; p.255), y, en efecto, así debemos entenderlo en última instancia. A pesar de una aparente dureza, siempre subyace el humor juguetón; lo cómico, naturalmente, reside aquí en los peculiares castigos:

Je vous jure que si j'étais, je ne vous dis pas le ministre; je ne vous dis pas le directeur de l'Académie; mais pur et simple agréé, je protesterois pour l'honneur de mon corps et de ma nation; et je protesterois si fortement que Mr. Hallé garderoit ce tableau pour faire peur à ses petits-enfants... (1767; p.73).

Son modelos caricaturescos de suplicio, como los que Diderot imagina para los padres y maestros de Millet Francisque (38):

S'il y a une autre vie, ils y seront certainement châtiés pour cela; ils y seront condamnés à voir ces tableaux, à les regarder sans cesse, et à les trouver de plus en plus mauvais. (1767; p.167).

El lector lo habrá observado: la idea que predomina en las analogías críticas es la de conseguir la desaparición del objeto que daña la vista por su fealdad, bien sea echándolo fuera del Salón y lejos de la mirada, bien sea ordenando al pintor que borre la obra con la lengua hasta su total reabsorción. A ello se suma la condena, en tono profético, que imagina toda la superficie del cuadro cubierta de suciedad:

Tous ces tableaux de Millet Francisque passeront du cabinet chez le brocanteur, et ils resteront suspendus au coin de la rue jusqu'à ce que les éclaboussures des voitures les aient couverts. (1767; p.169).

Ante tan ingeniosas ocurrencias, el lector no puede permanecer serio. Los textos rebosan de rasgos burlones, que desplazan la sátira hacia la parodia. Es, sin duda, uno de los aspectos de los Salones de Diderot que Baudelaire, teórico de la risa antes que Bergson, tanto apreciaría. Entre burlas y veras, el filósofo reprende, en tono festivo, todo lo que no alcanza un mínimo de acierto, y lo hace, las más de las veces, imponiendo o augurando un castigo. Pero no son desdeñables los simples consejos, como en los siguientes ejemplos. Consejos absurdos y extravagantes que resultan cómicos son prodigados por Diderot a los pintores :

Si vous n'entendez que les étoffes et l'ajustement, quittez l'Académie, et faites-vous fille de boutique au Trait galant, ou maître tailleur à l'Opéra. (1767; p.213-214).

Monsieur Briard, ne faites plus de samaritain, ne faites rien; faites des souliers. (1765; p.204).

Baudelaire calificaría este humor de "cómico significativo", cuya motivación es siempre, en su base, una idea de superioridad.(39).

El tercer grupo es un humor que se conjuga con alguna figura. La ocurrencia humorística sirve de apoyo a un metasemema y refuerza la visión analógica, bien confirmándola, bien explicándola. Veamos un ejemplo:

Monsieur Baudouin, vous me rappelez l'abbé Cossart, cure de St-Rémi à Dieppe. Un jour qu'il était monté à l'orgue de son église, il mit par hazard le pied sur une pédale, l'instrument résonna, et le curé Cossart s'écria: Ah! ah! je joue de l'orgue; cela n'est pas si difficile que je croyais. Monsieur Baudouin, vous avez mis le pied sur la pédale, et puis c'est tout. (1767; p.201).

El humor, aquí, es previo a la imagen, la prepara y al mismo tiempo la explica. La pintura es para Baudouin lo que poner el pie en el pedal de un órgano es para la música. En nuestra formulación, hemos explicitado las dos relaciones metonímicas que subyacen, sin lograr ningún efecto cómico. En la formulación de Diderot tenemos la misma superposición de los campos "tocar el órgano" y "saber pintar", pero toda la narración corta previa, cómica de por sí por la alegría ingenua y ridícula del cura que cree saber música, permite la hipóstasis o sustitución final, de la que emerge la metáfora con toda su fuerza lúdica y convincente.

Más frecuentes son los desarrollos humorísticos ulteriores a la expresión metasemémica. El humor puede, entonces, expresar la zona común entre analogizado y analogizante, y explicitar posteriormente la base sobre la que se sustenta el metasemema:

Rien n'est mal, ni le saint, ni les livres, ni les chaises, ni le pupitre, mais tout est discordant. On dirait que ce tableau a déjà séjourné vingt ans dans une église humide. (1763; p.218).

La metáfora "tout est discordant" es adjetiva y musical (40), pero poco expresiva, porque pertenece, para nosotros, hoy, al lenguaje usual. Es el símil posterior el que da consistencia a la metáfora, ofreciendo a la imaginación del lector un cuadro abandonado en algún rincón de una iglesia medio en ruina y dejada de la mano de Dios, desentonado, desvaído, con algo de moho y cuyos colores, poco resistentes, se hubieran corrido. El cuadro es "d'hier" pero, aparentemente, ha sufrido ya un proceso de envejecimiento acelerado paródico.

Pero veamos un tercer ejemplo. Aquí es el aspecto bromista y guasón de Diderot el que nos interesa resaltar:

Avez-vous vu quelquefois au coin des rues de ces chapelles que les pauvres habitans de Ste Reine promènent sur leurs épaules de bourg en ville? C'est une espèce de boîte ceintrée qui renferme un tableau principal, et dont les deux vantaux peints en dedans montrent chacun l'image d'un saint, quand la boîte ou chapelle portative est ouverte. Eh bien, tout juste de la même forme et de la même force, les trois tableaux précédents; c'est la chapelle des gueux de Ste Reine, et ce l'est si bien qu'il n'y manque que les charnières que j'y aurais peintes furtivement, si j'avais été un des polissons de l'école. (1767; p.275).

Se trata de tres cuadros de Lépicié presentados como un tríptico. El símil inicial "tout juste de la même forme et de la même force, les trois tableaux précédents" es de un efecto cómico indudable, debido a la enorme distancia que separa los dos campos asociativos del arte y de las reliquias acartonadas y abolladas que los mendigos pasean por los pueblos para conseguir una limosna. Tras esta arbitrariedad, portadora por sí sola de elementos risibles, late naturalmente la intención de desacreditar el objeto contemplado, pero Diderot no se limita a esta primera gracia. El símil se convierte en metáfora "c'est la chapelle des gueux de Ste Reine" y la imagen va cobrando fuerza. A su vez, el rasgo de humor final se genera a partir de la metáfora. Todo queda encadenado. El humor final, al derivar directamente de la imagen, la agrava, la refuerza y la presenta como un dato o una realidad dada y evidente. El detalle de las bisagras da vida a la imagen que hace de los cuadros una capilla en miniatura.

De todos los esquemas humorísticos diderotianos, éste es el que se presenta como más insidioso. Es bien conocida la indefensión del lector frente a la imagen, pero cuando a ella se engancha, de segundas, una ocurrencia humorística, el efecto se duplica. La ideología se esconde, no ya detrás de un metasemema, sino detrás de todo un proceso complejo que

exige de diferentes descodificaciones para poder ser rebatido dialécticamente, ejercicio que no se pone en práctica en una lectura media. Se percibe naturalmente el sentimiento de antipatía del autor - la opacidad de la figura no es total -, pero queda relegado a un segundo plano. La imagen, por sí sola tendenciosa y llamativa, junto con el humor que a ella se engancha, validándola y autenticándola, crean una presencia semántica que despierta en el lector un sentimiento de adhesión pues no es fácil simultanear distensión y oposición. El lector, con la sonrisa en los labios, no piensa en remontar todo el proceso estilístico para desmentir la primitiva imagen. El final irrisorio retiene toda su atención.

No podemos, por razones obvias, analizar aquí todos los ejemplos en nuestro poder, pero ofreceremos a la lectura otros tres, para que el lector compruebe todo el partido que Diderot sabe sacar de estas analogías mixtas:

A droite, un Père éternel qui se précipite, et qui ferait certainement une chute fâcheuse, sans les anges obligeants qui le retiennent. (1763; p.248).

Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, pourvu qu'il en veuille (1767; p.281).

Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé; mais la couleur en est sale et grise; mais cela est monotone, vieux, passé, sans effet; mais cela ressemble à une croûte qui s'est enfumée dans l'arrière-boutique du brocanteur; mais cela est à demi-effacé, et le peintre a eu tort de s'arrêter à moitié chemin. (1767; p.308).

La gracia, el ingenio y la habilidad se ponen al servicio de la crítica de carácter negativo y, cuando ello ocurre, el artista tiene pocas posibilidades de ser examinado con objetividad, porque la condena del crítico obtiene la complicidad del lector. Éste queda ingenuamente convencido de la veracidad de las observaciones analógicas y humorísticas, más convencido que por cualquier segmento axiológico documentado.

El humor de ficción nos acerca al Diderot que ha dejado sus mejores cartas de presentación, al hombre que disfrutaba hilvanando historias y narrando cuentos. Puso también esta faceta al servicio de la crítica negativa, imaginando, a partir de los cuadros que no le gustaron, lo que podríamos llamar unos condensados guiones cómicos. Se refleja en este cuarto tipo de humor una preocupación muy peculiar suya, sobre la que hemos tenido ocasión de discurrir, la preocupación por la historia que narra el cuadro y a la que van emparejados los problemas de actitudes y expresiones.

Pero veamos un ejemplo. Se trata de un cuadro de Taraval, *L'Apothéose de St Augustin*. El pintor ha logrado la figura alegórica de la Religión y la del niño que sostiene los atributos mundanos del Santo, pero globalmente el cuadro no le gusta. Le disgusta en particular la figura principal de San Agustín, por lo que Diderot inicia así el corto artículo que le dedica:

Arrivera-t-il? n'arrivera-t-il pas? Ma foi, je n'en sais rien. Je vois seulement que s'il retombe et qu'il se rompe le cou, ce ne sera pas de sa faute, mais bien de la faute de ces deux maudits anges pélagiens. Mais regardez donc comme le pauvre saint se démène, comme il jette ses bras, comme il se tourmente, comme il nage contre le fil! Mais ce qui surprend, c'est qu'il devrait monter de lui-même comme une plume, car il n'y a point de corps sous son vêtement; c'est ce qui me rassure, en cas de chute, pour cette femme et ce petit enfant qui sont au-dessous, qu'il écrase déjà suffisamment par sa couleur. (1765; p.269).

El cuadro es uno de los muchos que se han perdido, y no podremos disfrutar viendo al Santo debatirse en el aire, intentando una proeza física para la que evidentemente no estaba preparado, pero a buen seguro que, de existir todavía dicho cuadro, cada vez que lo mirásemos, nos vendría a la mente el humor de Diderot y no habría forma de ver a un San Agustín digno. El humor se centra en la posición del Santo, que no responde a la función del personaje. Una excesiva materialidad corporal, debida a la gesticulación que el pintor le ha atribuido, hace de su existencia una opacidad que esconde todo su carácter espiritual. El

procedimiento humorístico consiste en resaltar este defecto y en crear la ficción a partir de él. Diderot acrecienta esta opacidad, convirtiendo la levitación en algo así como un acto de gimnasia poco afortunado y, al igual que un comentarista tendencioso, resalta las dificultades del ascenso, ridiculizándolo al imaginar siempre lo peor, la posible caída. Del Santo de Taraval, iluminado por la fe, Diderot sólo nos muestra lo que puede convertirse, de un momento a otro, en un Santo caído.

El humor de ficción recuerda las figuras de la degeneración. A la historia que pretende reflejar el cuadro, Diderot superpone su peculiar narración. La paráfrasis arraiga en la anécdota del pintor, pero sólo se apoya en los desaciertos, desarrollándolos y ampliándolos, hasta crear una parodia burlona y grotesca. En el Salon de 1763 se expone una *Résurrection du Lazare* anónima. El cuadro en su conjunto no está mal: es probablemente un Deshays, Diderot lo nota por los trazos de la pintura. Pero la obra no puede compararse con la misma versión de Rembrandt, y Diderot no se resiste, al describirlo, a aumentar los fallos de expresión e imaginar una historia paralela:

Les apôtres s'entretiennent, à quelque distance, derrière le Christ. Ils ne sont pas aussi fortement affectés que le reste des assistants; ils sont faits à ces tours-là. Le Christ est debout au-dessus des femmes, à peu près également éloigné des apôtres et du tombeau. Il a l'air d'un sorcier en mauvaise humeur. Je ne sais pourquoi, car son affaire lui a bien réussi. (1763; p.214-215).

El humor resulta del contraste entre una situación seria y un vulgar número de magia. El filósofo ha convertido la resurrección en una cita de brujas, lo que induce evidentemente a la sonrisa, pero el humor llega por los comentarios de Diderot, comentarios que a su vez resaltan la veracidad de su interpretación. Al fingir no entender el porqué del mal humor de Cristo ya que "su jugada le ha salido bien", Diderot abunda en el mismo sentido e impide se cuestione la validez de la primitiva

analogía. Vemos cómo, aquí también, se interrelacionan imagen y humor, se apoyan una en otro para crear un discurso difícil de desarticular.

Veamos un tercer ejemplo de entramado humorístico que se convierte en parodia. Es el cuadro *Baptême de Brenet*:

Entre le Christ et le St Jean, un de ces anges tient la draperie du Christ séparée de ses épaules, de peur qu'elle ne soit mouillée de l'eau sacramentelle (...). Le Christ a l'air d'un pécheur contrit qu'on lave de sa souillure, et le St Jean qui occupe le côté gauche de la toile a un faux air de la physionomie d'un faune. Du reste la scène se passe clandestinement entre St Jean, le Christ et des anges. (1765; p.209).

Todo, en el texto, tiende a invertir el carácter sagrado y ejemplar del rito. Incluso la misma elección del adverbio "clandestinement" merma su sentido real.

Hemos incluido, en la misma categoría del humor de ficción, los rasgos imaginativos que prestan un pensamiento a alguna figura del cuadro. Lo gracioso resulta del peculiar espesor psicológico que Diderot confiere al personaje, de su nueva consistencia, en modo alguno acorde - de ahí la gracia - con lo que podía ser la intención del pintor. En 1759, por ejemplo, Diderot imagina una declaración para el Cristo recién resucitado de Bachelier:

Et si on le faisait parler d'après son geste, il dirait au spectateur; Adieu, Messieurs, je suis votre serviteur; il ne fait pas bon parmi vous, et je m'en vais. (1759; p.99).

En 1765, es el Emperador Trajano el que adquiere un relieve diferente. El pintor lo imaginó deteniéndose para oír la queja de una mujer. Diderot le hace hablar:

Bonne femme, je vois que vous êtes lasse; je vous prêterais bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable... (1765; p.67).

Hallé quería resaltar el carácter humanitario del Emperador. Pero en el cuadro - según Diderot - el único personaje notable era el caballo. El filósofo convertía al personaje en un buen hombre, pero limitado, sin recursos y totalmente anulado por la personalidad de su caballo.

No siempre pone Diderot el pensamiento imaginado en boca del personaje. En ocasiones, lo presenta como si fuera una evidencia para todos. En 1765, Briard pintó dos cuadros, Psyché abandonnée y La Rencontre de Psyché et du pêcheur. Ninguno de los dos atrae al filósofo, pero en el segundo ni siquiera se puede adivinar el tema: el pescador y Psyché no parecen hacerse mutuamente caso, lo que lleva a Diderot a imaginar que la mujer no interesa al pescador:

La Psyché rencontrée n'est pas plus agréable que la Psyché évanouie, aussi n'inspire-t-elle pas un grand intérêt au prétendu pêcheur; il est froid. (1765; p.206).

Podríamos prolongar la lista de ejemplos de ficción humorística -hemos señalado las numerosas manifestaciones que pertenecen a este grupo-, pero carecería de interés para nuestro propósito. Sólo pretendíamos resaltar el tipo de esquema de ficción que Diderot puede elaborar para burlarse de un cuadro. Tomando cuerpo en él, la narración imaginada por el filósofo se construye como una paráfrasis paralela que sólo nos muestra lo defectuoso. La nueva versión, así establecida, es corta y ridícula, sin más pretensiones que la de agotarse enseguida, tras haber conseguido hacer reír.

Por último, pasaremos a detallar brevemente lo que hemos identificado como "humor descriptivo". Bajo este rótulo, se encuadra un número mucho más reducido de situaciones humorísticas. Menos frecuentes y, también deberíamos decir, menos graciosas. De todos los comentarios que hemos estudiado, este tipo de humor es el que menos se aparta del

cuadro, el que menos desvirtúa la ficción imaginada por el pintor. La gracia está en la misma simpleza de la idea, en la llaneza de la historia pintada. Veamos el comentario que Diderot dedica a Challe:

Son Esther aux pieds d'Assuérus est un tableau plus froid, plus mal peint et plus insipide que celui de Restout qui l'est pourtant assez. La pauvre Esther se meurt, et le monarque la touche aussi de son sceptre. C'est l'histoire. (1763; p.219).

Lo cómico reside en la reducción y en la litote a que somete la historia del cuadro. En el mismo Salón, el cuadro de Restout *Le Repas donné par Assuerus aux Grands de son royaume* presenta unas características similares. Limitándose a su descripción, Diderot consigue el mismo efecto que con el humor de ficción, presentar una parodia:

Ce n'est pas un repas, le peintre a mal dit; c'est un grand couvert qui attend des convives. On n'aperçoit à droite et à gauche que quelques subalternes occupés à servir. La table cache les personnages importants. On aperçoit seulement vers le fond quelques sommets de têtes. Si dans un tableau ce qui occupe le plus d'espace, remplit le milieu, arrête l'œil, et se montre uniquement, en est le sujet principal, la table a ici tous ces caractères. (1763; p.188).

Como último ejemplo, daremos el que Diderot consagra a un cuadro de Bachelier:

(...) le Milon de Bachelier se laisse bêtement dévorer une jambe par un loup qu'il étranglerait avec sa main libre, s'il songeait à s'en servir. (1761; p.146).

En los tres ejemplos presentados, existe la misma mirada tendenciosa que en los casos anteriores de humor, pero aquí Diderot no añade nada a la anécdota, se limita en resaltar algún contraste ridículo de la obra o, sencillamente, lo insípido de la composición.

Bajo una apariencia divertida y graciosa, el humor en los Salones se manifiesta siempre con vigor y precisión. No se le debe considerar como puro adorno del discurso, aunque tenga ese don de relajar y distraer de la contención que supone seguir al filósofo por los meandros críticos de los cuadros examinados con detenimiento; el humor está básicamente puesto al servicio del ejercicio crítico. No está hecho de maldad, ni de amargura, tampoco le gusta deslizarse hacia lo irónico. Puede, a veces, ser insolente, mordaz, sarcástico - no olvidemos que late tras él la necesidad de despreciar el objeto -, pero no resulta cruel o humillante, porque se mueve preferentemente en los límites de la burla graciosa. Resulta ser, por lo tanto, un modo de decir las cosas distendido, agudo y simpático.

Las categorías que hemos subrayado, no resumen todas las manifestaciones humorísticas diderotianas. De hecho, de querer hacer un estudio formal del humor, los Salones de Diderot serían un buen punto de partida, porque proporcionan un material de gran riqueza. El humor no salpica el texto, aquí y allá, ocasionalmente; se concentra en los artículos negativos y suele combinar varias formas. Se conjuga también con la analogía, logrando dar a la crítica de desprestigio su máximo de potencialidad y de eficacia. No es, pues, una herramienta de simple ayuda o complemento. Su abundante presencia delata una manera de ser, una manera de mirar las cosas y enfrentarse a ellas. Muestra, en todo su esplendor, al hombre y al padre alegre y lleno de humor, capaz, según Angélica, de convertir el infierno de^{su} casa en algo soportable (41).

2.1.2.3. Las digresiones:

Las digresiones son un elemento esencial de los Salones. A título orientativo - y porque un esquema puede ser más elocuente que una explicación - enumeraremos solamente los diferentes temas de las digresiones del Salon de 1767. La lista no las recoge todas; hemos seleccionado los temas que ofrecían un desarrollo medio, igual o superior al de una página:

- Sobre el modelo ideal. (p.56-63).
- Sobre la impresión que el relato de una buena acción produce, y el carácter experimental de nuestras ideas morales. (p.69-70).
- Sobre la frialdad simbólica del bajo relieve. (p.81).
- Sobre la distribución de los grupos y las masas en un cuadro. (p.82-84).
- Sobre las diferentes apreciaciones estéticas de un hombre a otro. (p.89).
- Acerca del adagio *Ut pictura poesis erit*. (p.108-109 y p.112-113).
- Sobre la influencia del lujo en las bellas artes. Diálogo con Grimm. (p.117-121).
- Una sátira contra el lujo. (p.121-126).
- Sobre las diferencias existentes entre el sueño y el estado de vigilia. (p.162-165).
- Las ideas accesorias que despiertan las tinieblas y la oscuridad. (p.165-166).
- Sobre los retratos. (p.168-170).
- Sobre el arte de distribuir las imágenes en el discurso poético, fijar la imaginación y salvar el efecto desagradable de algunas de estas imágenes. (p.185).

- Sobre la virtud en las Artes. (p.198-199).
- Sobre la inspiración del artista. (p.212-213).
- Sobre los viajes y lo que mueve al hombre a ser enérgico e inquieto. (p.221-223).
- Sobre la dificultad de las descripciones. (p.231-232).
- Sobre los esbozos en pintura y en la literatura. (p.247-248).
- Sobre el ritmo en la poesía. (p.257-260).
- Sobre los prejuicios en las bellas artes. (p.277-278).
- Sobre la armonía. (p.301-302).
- Tratado sobre "la manière". (p.335-339).

La lista nos da una pequeña muestra de las ideas, sugerencias y comentarios que pueblan, al margen del ejercicio crítico, el Salon de 1767. La inflación, en este ensayo, es una realidad en todas sus facetas: descriptiva, crítica y también digresiva. Es un texto que corre, fluido, y refleja mejor que cualquier otro a su autor (42). Quizás Wilson estuviera acertado al ver en su longitud el reflejo de un sentimiento de libertad que el regalo - una cantidad de dinero - inesperado de la reina de Rusia Catalina II hubiera provocado (43). No obstante, la digresión no es un fenómeno peculiar de ese texto, existe en todos los Salones del autor, por lo que se ha llegado a escribir que Diderot nunca estaba demasiado ocupado como para negarse una digresión (44), o que sus obras son "une suite de digressions enfilées au hasard de l'inspiration comme un collier de perles baroques" (45).

La digresión se presenta siempre como una distensión, como un recreo de la mente; sin embargo, la digresión es filosófica, es teórica y trata a menudo de problemas técnicos muy agudos. En el Salon de 1763, por ejemplo, tras el estudio de algunas obras de Deshays, Diderot presenta como una necesidad vital el relajarse, para superar el cansancio del ejercicio descriptivo. La digresión, encargada de tal cometido, discurre sobre las dificultades que encierra para el artista salvar las disonancias de los objetos que el aire y la luz armonizan en la

naturaleza (1763; p.212). En 1765, una misma necesidad de distensión lleva a Diderot a una larga y seria reflexión sobre las proporciones en la pintura; le lleva, en concreto, a establecer lo que hace las diferencias entre Hércules, Antínoo y Apolo (1765; p.125-128). Distensión, es posible que lo fuera para el filósofo, pero no debe confundirse con un contenido frívolo o lúdico. La lista misma de las digresiones del Salón de 1767 muestra cómo una gran parte de los temas son una reflexión sobre el arte. Véase, por ejemplo, la que trata del reparto de las masas y los grupos, o el mismo tema de la influencia del lujo sobre las bellas artes, aunque su orientación sea de orden filosófico. Un grupo de temas puede parecer anecdótico y sin aparente relación con el discurso artístico en el que está engarzado. Convendría, no obstante, volver a situar tales temas en su contexto, para comprobar la perfecta ilación, la continuidad y las finas analogías que llevan al autor a desviarse momentáneamente - y para el placer del lector - de su camino crítico. Se puede, por lo tanto, considerar globalmente la digresión como parte de la teoría sobre la que se apoya la práctica de los Salones; dos metas, dos líneas indisociables para quien no quiera falsificar el sentido último de los Salones.

A las digresiones generales, pertenecen también otras dos modalidades muy peculiares sobre las que vamos a detener nuestra atención: los cuentos y las sustituciones. No hay investigador que las ignore. Riqueza para unos, miseria para otros, tales digresiones siguen sin embargo, aún hoy, sin un estudio global que describa el verdadero lugar que ocupan en la crítica de arte del autor. Se ha dicho que el "demonio de la digresión" (46) sustrae a Diderot del trabajo crítico propiamente dicho. No compartimos esta opinión, según nos proponemos demostrar en las próximas páginas, estudiando la función de tales modalidades de la digresión y ahondando en lo que puedan denotar respecto de su autor.

2.1.2.3.1. Los cuentos cortos:

Los cuentos son un fenómeno que pertenece solamente a los Salones de 1765 y de 1767. Uno de los primeros cuentos que Diderot nos presenta, ocupa todo el espacio crítico del artículo reservado al pintor F.-B. Deshays, hermano del Deshays al que nos hemos referido hasta ahora y que había muerto cuando Diderot redacta el Salon de 1765. Los dos hermanos le recuerdan una aventura de los años juveniles del escritor Piron (47). Tras una breve presentación de la vanidad del escritor, el filósofo cuenta lo siguiente:

*Ce Piron donc qui s'était une fois enivré avec un acteur, un musicien et un maître à danser, s'en revenait avec ses convives, faisant bacchanale dans les rues. On les prend, on les conduit chez le commissaire la Fosse qui demande à l'auteur qui il est; celui-ci répond: **Le père des Fils ingrats**. A l'acteur, qui répond qu'il est le tuteur des Fils ingrats. Au maître à danser, au musicien, qui répondent, l'un, qu'il apprend à danser, l'autre, qu'il montre à chanter aux Fils ingrats. Le commissaire, sur ces réponses, n'a pas de peine à deviner les gens à qui il a affaire. Il accueille Piron; il lui dit qu'il était un peu de la famille, et qu'il avait eu un frère qui était homme d'esprit. **Pardieu!** lui dit Piron, **je le crois bien, j'en ai bien un, moi, qui n'est qu'une f... bête...** Le Deshays que nous n'avons plus en aurait pu dire autant, et même à un commissaire, car il s'exposait volontiers à visiter ces magistrats subalternes qui veillent ici à ce qu'on ne casse pas les lanternes et qu'on ne batte pas les filles chez elles. (1765; p.238-239). (48).*

Con el cuento, Diderot daba un gran rodeo para decirnos, en definitiva, que el hermano del conocido Deshays no merecía una atención crítica. Al finalizar el artículo, el filósofo, en un tono festivo, confesaba disfrutar narrando cuentos, confesaba sobre todo que se divertía de esa forma porque no tenía nada que decir respecto del pintor

F.-B. Deshays. La narración, corta y lúdica, se daba como una evasión, un intermedio para escapar de la mediocridad. Diderot sabía que el segmento crítico de tipo axiológico que tales obras pueden inspirar, cortante y humillante, deja una huella en quién lo escribe porque endurece la mirada. De ahí que lo veamos, desde los inicios, desplegar astucias y argucias múltiples para esquivar los infructuosos caminos de lo negativo. Y los métodos se multiplican. Porque de eso se trata, de un nuevo método. En efecto, al abordar las obras de Lepicié, nada más terminar el artículo de Deshays, el lector se encuentra con el interrogante inicial de si no valdría más seguir contando cuentos. Sin necesidad de respuesta, sin necesidad de leer siquiera la crítica que Diderot dedica, a pesar de todo, al pintor, el lector sabe cuál es el valor real de sus obras. La pregunta se había convertido ya en un cliché, en un epísema. Podía leerse como una declarada aversión por las obras objeto de la proposición inicial. Era sinónimo de mediocridad, de obra detestable, execrable. Por si algún lector se hubiera despistado, el final del artículo crítico declaraba, en el lenguaje del oficio, contundente y rotundo, que el cuadro de Lepicié era "sec, dur et cru". No quedaba duda alguna: el cuento hubiera sido más satisfactorio que el ejercicio de contención para representarse un cuadro sin interés. La pregunta hecha al lector, de si no sería mejor oír un cuento que dedicarle tiempo a un determinado pintor, era ya un acto crítico:

Pour le Joseph vendu par ses frères, je l'ai vu. Optez, mon ami: voulez-vous la description de ce tableau, ou aimez-vous mieux un conte? (1765; p.250).

La simple pregunta denotaba el desinterés del filósofo; el cuento, una promesa de diversión, un medio de evitar el ejercicio crítico de carácter negativo. En el texto, siempre se dan, a nivel racional, como sustitutorios uno de otro, como incompatibles, pero ha de resaltarse que no se presenta en ninguno de los dos Salones un sólo cuento como pura diversión, desvinculado del acto crítico. Veamos unos ejemplos. En 1767, al iniciar el artículo de Brenet sobre el cuadro Jésus-Christ sur la montagne des Oliviers, Diderot nos cuenta que la obra pudo provocar un serio incidente e, incluso, hacer correr la sangre. Nuestra atención se

duplica al inicio del cuento. En un bar de París, el "café de Viseux", un joven mosquetero, llamado Moret, miraba con detenimiento a un hombre insignificante, sentado en una mesa. Lo miraba con tal descaro, que el hombre terminó preguntándole amablemente:

Monsieur, est-ce que vous m'auriez vu quelque part? - Vous l'avez deviné. Tenez, monsieur, vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à un certain Christ de Brenet qui est maintenant au Salon... - Et l'autre tout courroucé: Parlez donc, monsieur, est-ce que vous me prenez pour un j f?... (1767; p.257).

En ese momento, con gritos e insultos, se inicia una gran pelea a la que pone orden uno de los policías a los que hubo que recurrir. El hombre, con afán de apaciguar los ánimos, intenta demostrar al colérico cliente que no se deja de ser honesto por parecerse a Cristo, a lo que el cliente contesta:

Monsieur, cela vous plaît à dire, mais vous n'avez pas vu celui de Brenet. Je ne veux point ressembler à un Christ, et moins à celui-là qu'à un autre. (1767; p.257).

Diderot, de manera simpática y alegre, había sentido que el Cristo de Brenet era despreciable. Lo decía indirectamente, poniendo la apreciación en boca de un hombre de la calle, un hombre de gusto medio que percibía como un insulto el que le comparasen con dicho Cristo. El método crítico resultaba ser más agudo y eficaz que si hubiera redactado un artículo de carácter axiológico. No hay aquí, a nuestro entender, ninguna huida, sino sólo una manera diferente de decir las cosas. La mayor parte de los cuentos funcionan de idéntica forma. Aunque se presenten como una distracción, su sentido último es el de manifestar algún defecto pictórico o una apreciación de carácter general y son, por lo tanto, una crítica humorística solapada.

Narraciones cortas, autotéticas, hemos establecido, pues, que los cuentos cumplen una clara función crítica negativa, asimilable a la que se da en la analogía. Parecen, además, tomar el relevo de las figuras del

silencio y de las diferentes declaraciones de amnesia o de ignorancia. Cuando en 1765 el proyecto crítico quiere ir más allá en un deseo de abarcarlo todo, los métodos de negación decrecen y se ven progresivamente sustituidos por fenómenos más complejos, como son los cuentos. En este sentido, el Salon de 1765 sirve de transición.

Los cuentos cumplen además otra función, la de desarrollar o matizar alguna idea. Veamos un ejemplo. La descripción de un cuadro de *Le Prince Le Berceau, ou le réveil des petits Enfants*, le lleva a observar lo lujosos que resultan los trajes de los personajes. Siendo además una constante en los cuadros de *Le Prince*, especialista en escenas de costumbres rusas, Diderot se pregunta si tal opulencia es una licencia del pintor o si, realmente, los pueblos de Rusia la disfrutaban. Observa paralelamente que tal pueblo carece de escritores y artistas, dejando entender que la riqueza, de existir, estaba mal empleada. Pero no quiere pronunciarse dogmáticamente sobre lo que ganarían de ser más cultos, y deja sus reflexiones en interrogantes:

Qu'importe qu'il soit ignorant et grossier? Plus instruit, plus civilisé, qu'y gagnera-t-il? Ma foi, je n'en sais rien. (1767; p.210).

Tras esta observación, interrumpe su razonamiento para confiarnos su cansancio y la necesidad de relajarse con un cuento. La historia que nos relata de un pueblo cercano al Sena asaltado por otro pueblo y obligado a pagar un tributo para que un tercero le defiende, quiere ser la alegoría del nacimiento del ciudadano, su enemigo y el soldado. Más adelante, el pueblo acepta desprenderse de otra parte de sus beneficios con tal de tener quienes le ayuden con sus canciones y sus juegos a soportar la dureza de sus vidas, y así nace otro estamento: los artistas. En conclusión, Diderot recalca que, de no haber sido por los bandoleros, los agricultores habrían seguido siendo bárbaros y desconocerían las hermosas y útiles canciones:

Ce sont ces chansonniers qui distinguent un peuple barbare et féroce d'un peuple civilisé et doux. (1767; p.211).

La digresión se daba aquí como la afirmación que Diderot no quería hacer al final de su descripción: más vale un pueblo culto que un pueblo rico. De haber añadido a los comentarios de entonces, que el lujo para él no se demuestra en los trajes, sino en el arte de que goza un pueblo, su anotación habría pasado probablemente inadvertida, engullida en la monotonía de la descripción y de los comentarios colindantes. La ruptura que supone la digresión, reaviva el interés, pero lo consigue sin dejar de hacer progresar la idea. Al final del cuento, el razonamiento se ha enriquecido.

En un esfuerzo innegable por mantener la atención del lector, en cuanto su interés pueda decaer, Diderot integra un relato diferente. No es pura distracción postiza, desvinculada de lo que antecede. Suele con ella recoger un punto del pensamiento previamente explicitado. De modo lúdico, la digresión toma sus raíces en una idea manifestada anteriormente y la demuestra, la realza o la completa mediante un cuento. El cuento se presenta como un universo autónomo - y lo es -, pero supone un avance, una progresión, aunque siga un camino ajeno al trazado inicial. Tanto es así, que hay en la crítica de arte algún cuento que quiere significar un desarrollo teórico, como por ejemplo la diferencia entre el esbozo y la pintura. El cuento que vamos a citar, Diderot lo presenta como algo más claro y evidente que cualquier tejido de sutilidades metafísicas. No intentaremos aquí hacer ninguna paráfrasis y preferimos dejarle expresarse con sus propias palabras:

M. de Buffon et M. le président de Brosses ne sont plus jeunes, mais ils l'ont été. Quand ils étaient jeunes ils se mettaient à table de bonne heure et ils y restaient longtemps. Ils aimaient le bon vin, et ils en buvaient beaucoup. Ils aimaient les femmes, et quand ils étaient ivres ils allaient voir des filles. Un soir donc qu'ils étaient chez des filles et dans le déshabillé d'un lieu de plaisir, le petit président, qui n'est guère plus grand

qu'un Liliputien, dévoila à leurs yeux un mérite si étonnant, si prodigieux, si inattendu que toutes en jettèrent un cri d'admiration; mais quand on a beaucoup admiré on réfléchit. Une d'entre elles, après avoir fait en silence plusieurs fois le tour du merveilleux petit président, lui dit: Monsieur, voilà qui est beau, il faut en convenir; mais où est le cu qui poussera cela? Mon ami, si l'on vous présente un canevas de comédie ou de tragédie, faites quelques tours autour de l'homme et dites-lui, comme la fille de joie au président de Brosses: Cela est beau, sans contredit, mais où est le cu? Si c'est un projet de finance, demandez toujours où est le cu? À une ébauche de roman, de harangue, où est le cu? À une esquisse de tableau, où est le cu? (1767; p.242).

Es una muestra del lenguaje que hizo poner el grito en el cielo a tantos conservadores del siglo XIX. Brunot, aún en el siglo XX, observa que en su crítica abundan "les mots crus, sales mêmes" (49). Nunca estuvo el filósofo, a la vez, tan libre y tan desprovisto como en esta incipiente crítica de arte (50), y eso mismo le permitiría, a nuestro entender, ser él en toda su autenticidad. El cuento que hemos referido no es el único de su género. De lo contrario, no lo habríamos citado. El de la Condesa de Sabran, por ejemplo (1767; p.94-95), no desmerece en nada del anterior. La irrupción del cuento en el preciso momento en que Diderot se dispone a explicar la falta de expresividad de los dos viejos del cuadro La chaste Suzanne de La Grenée, obliga a leer su contenido - la frialdad sexual - como analogía de la frialdad pictórica. El filósofo expresaba sin rodeos una libertad que desprecia los convencionalismos. La carta al amigo permitía cualquier audacia y, a todas luces, Diderot se divierte empleando ese tono pillo y licencioso del hombre maduro. El mismo cuento de la Condesa - en realidad dos cuentos cortos, independientes y similares en su temática - hace pensar en una repetición, en una reedición, como si Diderot, feliz con la primera experiencia, reincidiera para prolongar el placer. (51).

Sin llegar a los extremos de los cuentos, las alusiones maliciosas y pícaras son legión en los Salones. Ora es José quien logra resistir a

la mujer judía, sólo porque no la ve desde el punto de vista del espectador, es decir, desde el punto de vista de Diderot (1763; p.211); ora es la Bacante quien puede seguir durmiendo porque su fealdad haría desistir a cualquier persona de intentar seducirla (1763; p.201); otras veces es Cristo quien tuvo que sentirse perturbado - de ser hombre - si la Magdalena, que le secó los pies, era tan hermosa como el personaje imaginado por La Grenée (1765; p.92). O un magnífico retablo que haría perder la cabeza a todo un convento de religiosas (1767; p.255). O él mismo, recreándose en recordar el día en que tuvo que desnudarse para que la pintora Therbouche hiciera su retrato, y le inquietó que una manifestación incontrolada de virilidad viniera a delatarle (1767; p.252-253). El filósofo no pierde ocasión de hacer prevalecer su opinión de hombre sobre la de crítico:

Je ne sais si ce tableau est destiné pour une église; mais c'est à faire damner le prêtre au milieu de sa messe, et donner au diable tous les assistants. Avez-vous rien vu de plus voluptueux? (1763; p.210).

Opinión que Diderot manifiesta sin temor a ser irrespetuoso (52):

Songez que (...) les fesses de Ganymède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun Giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers. (1767; p.181).

Sin embargo, y aunque se divierte hablando de todo ello, no son los cuerpos de mujer los que le inclinan a esta libertad; no tiene predilección por los desnudos, y menos por los "culs joufflus et vermeils" (1763; p.197) de Boucher:

Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre. (1765; p.59).

Los pensamientos licenciosos se presentan, de preferencia, por analogía. Es al intentar definir los rasgos de la pintura de Baudouin, sin efecto y de aspecto frío, cuando Diderot alude a la historia de Eloísa y Abelardo y al castigo impuesto por el canónigo - Baudouin

estaba casado con una hija de Boucher -, exhortando a Grimm a tener cuidado, si no con las mujeres, por lo menos con sus tíos (1765; p.171). Por otra parte, es el cuerpo que se adivina, más que el que se muestra, lo que le emociona:

On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre qu'il n'est point de femme qui n'en rougisce, point d'homme à qui le coeur n'en palpité. (1763; p.211).

Cuando dichos pensamientos irrumpen en la frase, Diderot elige siempre la simplicidad, la familiaridad, un tono sin ceremonias (53). No transmite voluptuosidad, ni tampoco llega a ser lascivo. Son manifestaciones de un erotismo libertino, sin pudor, franco y alegre que recuerda a lo que debía ser el de los galos de los viejos tiempos, un erotismo que se resuelve en juegos inocentes y se agota o desvanece en la propia mirada. Tales observaciones mantenían el interés del lector del siglo XVIII, y no tienen por qué incomodar al del siglo XX. Son anotaciones que delatan su aprecio por los placeres de aquí y ahora, aprecio que se hace agudo en 1767. Todo en el Salón - el ritmo mismo, las alusiones erótica, los cuentos que se duplican... - sugiere que Diderot quisiera afincarse en la realidad, tomar el tiempo de saborear las cosas, valorar la vida y el momento presente:

Et Robert? Piano, di grazia; Robert viendra tout à l'heure. (1767; p.223).

Pero quizás sólo la escritura haya satisfecho el deseo.

2.1.2.3.2. Las sustituciones:

La sustitución es un cuadro que Diderot propone a su lector para rehacer una pintura que no le gusta. No debe leerse como digresión gratuita; en su formulación, lleva la marca de una crítica. En el Salon de 1767 cuando el filósofo debería enfrentarse al estudio de la pintura de La Grenée Le Dauphin mourant y prefiere engarzar las digresiones unas tras otras (1767; p.107-112), está manifestando de manera indirecta el rechazo que siente por el lienzo contemplado; en efecto, la conclusión a su evasión, aclara las posibles incertidumbres:

Parlez, mon ami, cela n'est-il pas plus interressant que de m'entendre dire, Cette composition de La Grenée a tout l'air et toute la platitude d'un ex-voto? (1767; p.112).

El cuadro objeto de la sustitución no es necesariamente un fracaso. La Charité romaine del mismo pintor, expuesta en 1765, tiene muchos aciertos; el viejo hambriento es, según el crítico, muy hermoso; sin embargo Diderot propone otro cuadro, aduciendo que tiene en la mente una composición diferente:

Mais ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination. (1765; p.90).

Su reacción es a la vez crítica y subjetiva. Crítica porque el cuadro no le entusiasma; crítica, también, porque traduce la seguridad de que se puede lograr un mayor efecto del tema elegido por el pintor, y subjetiva porque el baremo empleado se resume a comparar el cuadro con una imagen interior que Diderot se ha formado. Las sustituciones, son por lo tanto, doblemente interesantes de cara a nuestro estudio: manifiestan una insatisfacción del crítico - por mínima que sea - frente al lienzo y expresan una subjetividad creativa en estado puro, mostrándonos todo un museo imaginario. Como bien ha observado Barbey

d'Aurevilly, cuando Diderot rehace lo que el pintor no ha sabido hacer, su crítica se hace inventiva, se hace creativa (54).

Es una tendencia natural en Diderot el proponer una solución donde los pintores han fallado. El crítico no se limita a ofrecer una valoración del cuadro; en sus comentarios, suele explicar cómo se hubiera podido evitar un defecto pictórico. En 1759, por ejemplo, el pintor no ha sabido sacar partido del escenario de su cuadro Le Jugement de Paris, por lo que Diderot detalla cómo imagina el lugar:

Et ce Jugement de Paris? Que vous en dirai-je? Il semble que le lieu de la scène devait être un paysage écarté, silencieux, désert, mais riche. (1759; p.96).

Cuando una parte de un cuadro desmerece del conjunto, Diderot suele recomponerla o aportar los elementos que permiten ver cómo esa imperfección habría podido subsanarse. Recordaremos, por último, el discurso del filósofo para modificar la expresión de un personaje del cuadro La Décollation de St Jean. Al pintar un sentimiento de horror en la cara de Herodías, el artista parece disculparla. Es un error, según el crítico. La solución era mostrar en su expresión "la fermeté, la tranquillité et la joie féroce", imaginando el pensamiento de la protagonista en el momento posterior a la ejecución:

Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence.

Casi siempre aporta Diderot una justificación a su crítica explicando lo que debía haberse pintado, pero lo que vamos a estudiar aquí no son breves anotaciones, a modo de consejos esparcidos en la crítica. La sustitución es una solución de recambio global, un cuadro nuevo que su imaginación propone cuando algún lienzo no responde a lo que él esperaba. Es una crítica inventiva, desigualmente apreciada, como lo fueron los cuentos. Nosotros procuraremos leer en ellas lo que nos hable de Diderot.

La primera observación que conviene hacer, es que todos los cuadros, sin excepción, que el filósofo ha querido rehacer pertenecen al "gran género". Podemos aventurar que, de haber sido artista, a Diderot le habría gustado pintar "une grande machine" (1761; p.159). No le habría gustado pintar cuadros de costumbres, ni tampoco bodegones, lo que se identifica finalmente con su discurso racional, ya que son frecuentes las alusiones al carácter menos meritorio de tales composiciones. Es de observar, en segundo lugar, que las sustituciones no dan nunca una descripción detallada del cuadro imaginado. Sus dimensiones y su aspecto se asemejan a los de un esbozo. No queremos decir, con Sainte-Beuve, que Diderot es hombre de esbozos (55), pero es indudable que tal afirmación se hace realidad en el caso de los cuentos y las sustituciones de la crítica de arte. Pero veamos un ejemplo. Es el cuadro que el filósofo une a la crítica del lienzo *Le Combat de Diomede et d'Enée, de Doyen*:

Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homere m'eût inspiré. On aurait vu Enée renversé aux pieds de Diomede. Venus serait accourue pour le secourir. Elle eût laissé tomber une gaze qui eût dérobé son fils à la fureur du héros grec. Au-dessus de la gaze qu'elle aurait tenue suspendue de ses doigts délicats, se serait montrée la tête divine de la déesse, sa gorge d'albâtre, ses beaux bras, et le reste de son corps mollement balancé dans les airs. J'aurais élevé Diomede sur un amas de cadavres. Le sang eût coulé sous ses pieds. Terrible dans son aspect et son attitude, il eût menacé la déesse de son javelot. Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entrégorgés autour de lui. On aurait vu le char d'Enée fracassé, et l'écuyer de Diomede saisissant ses chevaux fougueux. Pallas aurait plané sur la tête de Diomede. Apollon aurait secoué à ses yeux sa terrible égide. Mars, enveloppé d'une nue obscure se serait repu de ce spectacle terrible. On n'aurait vu que sa tête effrayante, le bout de sa pique, et le nez de ses chevaux. Iris aurait déployé l'arc-en-ciel au loin. (1761; p.152).

Esta sustitución es muy representativa del espíritu que se desprende de la mayor parte de las que salpican los ensayos sobre el arte. Diderot bebe aquí su inspiración de la fuente homérica. La leyenda griega y los relatos homéricos mal interpretados por algún pintor, son

los que le llevan con más frecuencia a perfilar otro lienzo. Inbuido por el poeta, - su dios, como él mismo lo define -, Diderot no puede evitar la comparación entre el efecto de los cuadros inspirados en Homero y el recuerdo que aquél ha dejado en su memoria. Su museo imaginario se puebla así de la Antigüedad y los acontecimientos mitológicos que tienen un valor ejemplar. No debemos entender la palabra "ejemplar" en un sentido moral. El moralismo, del que tanto se culpabiliza a Diderot y por el que, en efecto, mostró un cierto entusiasmo viendo los cuadros de Greuze, no tiene prácticamente ningún eco en las sustituciones. Sólo dos ejemplos de entre una veintena pueden clasificarse bajo este epígrafe, lo que significa que, en lo más recóndito de su ser, tal sentimiento no ocupaba el espacio que, a veces, se le ha querido dar. Decir que, para él, "los cuadros son sermones" (56) o deben ser "una lección de moral" (57), ni es una realidad que contemple la obra en general, ni puede de ninguna manera aplicarse a las sustituciones, donde las imágenes de valor fundacional - éste es el sentido que queríamos dar a "ejemplar" - ahogan las escasas veleidades morales.

La referencia de los cuadros imaginados puede también ser pictórica. En el Salon de 1763, al enfrentarse a la crítica del cuadro de Restout Esther évanouie devant Assuerus, Diderot recuerda la obra del mismo tema, tratado por Poussin, y la describe entusiasmado, como si fuera la pintura objeto de su estudio. Antes que detallar el trabajo insípido de Restout, el filósofo prefiere evocar la obra maestra que su memoria recuerda:

Je fais ici comme Pindare qui chantait les dieux de la patrie, quand il n'avait rien à dire de son héros. (1763; p.189).

Las alusiones a obras maestras son frecuentes. Poussin, Rubens, Rafael, entre muchos otros (58), le ayudan a establecer los préstamos y las imitaciones entre un cuadro y otro, pues no hay tema que no haya sido tratado por algún gran pintor, y las obras maestras se convierten en "pierre de touche" para juzgar los cuadros de sus contemporáneos (59).

Así, por ejemplo, el Cristo de Pierre, en el que Diderot ve el plagio de una obra de Carracci (1761; p.122). El conocimiento de las obras maestras confiere a su crítica una penetración muy rara para su época (60), y enriquece los cuadros con numerosas referencias culturales y pictóricas. En el Salon de 1759, cuando tendría que analizar una Resurrección del Lázaro pintada por Vien, Diderot evoca la Resurrección de Rembrandt. Lo que recuerda - una cabeza cubierta por un sudario y de la que sólo asoma la parte superior y dos "espantosos brazos" saliendo de la tumba (1759; p.95) - hace pensar a los especialistas que el filósofo amalgama dos obras de distintos pintores, por no coexistir simultáneamente los detalles a los que alude en ningún cuadro conocido (61). Creyendo acudir a una obra maestra, Diderot acude a su memoria, que le traiciona, al haber almacenado sólo esos recuerdos expresivos y al haber creado una Resurrección a su medida. Las sustituciones, como vemos, constituyen, dentro de los Salones, lo más subjetivo y revelador de su personalidad, el espacio donde mejor se cuenta, se describe y se define, aún hablando del mundo y de las cosas. Dándonos el esbozo de lo que él hubiera pintado, Diderot saca a la luz lo que su imaginación soñaba cuando un tema le seducía, ensoñación a menudo marcada por alguna referencia cultural, pero ensoñación a pesar de todo, que quiere rehacer el camino del artista y propone "la gran idea", esa fuerza creativa de la que carecen los cuadros criticados:

Voilà, mes amis, ce qu'il faut savoir imaginer et exécuter, quand on se propose un pareil sujet. (1761; p.126).

Cartwright ha querido ver en las distintas sustituciones literarias una confirmación de su estudio sobre el expresionismo. Con ellas Diderot daría una pintura "plus impressionnante, plus dramatique, bien plus mouvementé dans ses détails que l'original" (62). Tal espíritu, en efecto, se observa. Si volvemos a leer la que corresponde al Combat de Diomedé et d'Enée, encontraremos, en la descripción del protagonista, una imagen que responde a la expresión hiperbólica. Los caballos participan de la agitación general. Todo el espectáculo mostrado es calificado por el propio Diderot de "terrible". En la Resurrection du Lazare de Deshayes, el

cuadro que Diderot propone aporta mayor movimiento a la composición, mayor expresión: habría hecho llorar a las hermanas del resucitado, mientras sus padres perderían el conocimiento (1763; p.216-217). Para la escultura de Falconnet Pigmalion au pied de sa statue qui s'anime, la sustitución del filósofo obra en el mismo sentido. En su versión conservaría el grupo imaginado por el artista, pero colocaría a Pigmalión a la izquierda de la estatua para percibir mejor los primeros soplos de vida y responder, en su expresión, a esta animación inicial. Lo que Diderot quisiera comunicarle, en definitiva, es un mayor movimiento:

Il était alors accroupi. Il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y pose légèrement le dos de sa main gauche; il cherche si le cœur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entrouvent. (1763; p.251).

Pero veamos un ejemplo más convincente del expresionismo diderotiano. Se trata del cuadro que el filósofo propone en sustitución del que Briard ha hecho y expone en el Salon de 1761, sobre el tema "el tránsito de las almas del purgatorio al cielo":

Une tête féconde et hardie aurait ouvert le gouffre de feu au bas de son tableau. Il en eût occupé toute l'étendue et toute la profondeur. Là on aurait vu des hommes de tout âge, de tout sexe, de tout état, toutes les espèces de douleurs, de passions, une infinité d'actions diverses, des âmes emportées, d'autres qui seraient retombées; celles-ci se seraient élancées; celles-là auraient tendu les mains et les bras. On eût entendu mille gémissements. Le Ciel représenté au-dessus aurait reçu les âmes délivrées. Elles auraient été présentées à la gloire éternelle par des anges qu'on aurait vus monter et descendre, et se plonger dans le gouffre dont les flammes dévorantes les auraient respectés. (1761; p.159).

Todo en la pintura pertenece al énfasis y está elevado a la enésima potencia. No hay cuadro en el que cupiera lo que Diderot se propone representar: todas las edades, todas las pasiones, todas las dolencias... En un fondo dantesco, un abismo de fuego y llamas devoradoras, nada se

resistiría al movimiento que el autor pintaría, si supiera hacerlo, arrasando, como un torbellino, todo lo que saliera a su paso. Podríamos citar, también, la sustitución imaginada para la caridad romana de La Grenée (1765; p.90), o la que el autor propone para rehacer el cuadro de Deshayes sobre el tema de Aquiles (1765; p.96), entre otras. En todas ellas una acción, un movimiento peculiar, marcado por el exceso y lo hiperbólico confiere a las imágenes un carácter épico, que confirma la teoría del expresionismo estudiada por Cartwright. Hemos observado, por otra parte, que las imágenes dramáticas que Diderot propone como sustitución, se inspiran en temas mitológicos o cristianos, con cierta preferencia por estos últimos. El drama, el crimen, lo patético, en definitiva el movimiento y la historia pertenecen a la religión cristiana. Con su pintura, Diderot canaliza el gusto suyo por lo excesivo y lo tenso.

Sin embargo, esto no nos parece lo esencial del mensaje diderotiano. Volvamos a leer la sustitución imaginada para el cuadro *Le Combat de Diomède et d'Enée* y observaremos cómo el verdadero espíritu que lo impregna, va más allá de los rasgos expresionistas. Hay en el cuadro, es verdad, toda una tensión dramática, un decorado atormentado en espera de una liberación final de energía, pero la llegada de Venus para proteger a Eneas inunda el momento de luz y poesía. Diderot se distrae describiéndola: "*ses doigts délicats, (...) sa gorge d'albâtre, ses beaux bras*". Es como si hubiera dos cuadros en uno. En el centro Venus, hermosa, desnuda, rodeada de un velo blanco que acentúa sus lánguidos y delicados movimientos, aparece como una visión celestial, un rayo de luz y de esperanza. Su evocación contrasta con el resto del cuadro hecho de humo, polvo, sangre y violencia. El expresionismo de las sustituciones no encierra, por lo tanto, a todo Diderot. Una cara opuesta, poética, se descubre con la misma intensidad, y sólo la fusión de las dos imágenes, dramática y poética, se acerca a la realidad humana de nuestro autor. *Le Combat de Diomede et d'Enée* es modélico, porque en él se observa la combinación "*du terrible et du délicat*" (1761; p.153), un momento en el

que se fragua a la vez una tensión dramática y la pureza virginal y plástica. Ese contraste de delicadeza y de fuerza, de femineidad sensual y de violencia, en definitiva de poesía y drama, ejerce en el filósofo una voluptuosa seducción.

Leyendo todas y cada una de las sustituciones propuestas, es forzoso rendirse a una evidencia: frente a la "imagen dramática", se alza otro tipo de evocación, otro tipo de cuadro lleno de belleza y de delicadeza, que llamaremos "imagen poética". Les Grâces de Carle Vanloo, por ejemplo, pintura expuesta en 1765, no le atraen. Ni las diosas, ni el paraje, responden a lo que imaginó el viejo poeta. La primitiva imagen, la imagen que la lectura ha grabado en el alma del autor, emerge lentamente, como si del recuerdo de un sueño se tratara. La evocación se inicia con imperfectos, semejando lo que ya no es, lo lejano, la dificultad de recordar. Pero la visión se aclara progresivamente: el lugar paradisiaco cobra vida y Diderot vuelve a vivir el sueño poético. Desaparecen los imperfectos y emergen en el texto los presentes, significando con ello que la vivencia tiene de nuevo lugar. Espiritualmente inmerso en el paraje poético, Diderot es transportado por una voluptuosidad estética que se manifiesta en las exclamaciones afectivas:

C'était au printemps, il faisait un beau clair de lune; la verdure nouvelle couvrait les montagnes; les ruisseaux murmuraient, on entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées; l'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe molle de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi; que leurs chants sont doux! qu'elles sont belles! que leurs chairs sont fermes! La lumière tendre de la lune adoucit encore la blancheur de leur peau. Que leurs mouvements sont faciles et légers! C'est le vieux Pan qui joue de la flûte. Les deux jeunes faunes qui sont à ses côtés ont dressé leurs oreilles pointues; leurs yeux ardents parcourent les charmes les plus secrets des jeunes danseuses: ce qu'ils voient ne les empêche pas de regretter ce que la variété des mouvements de la danse leur dérobe. Les nymphes des bois se sont

approchées, les nymphes des eaux ont sorti leurs têtes d'entre les roseaux; bientôt elles se joindront aux jeux des aimables sœurs.

Junctaeque nymphis Gratiae decentes

Alternò terram quatiant pede... (1765; p.33).

Guiado por el poeta (63), Diderot sugiere un lugar primaveral, lleno de poesía y hermosura, hecho para el amor. El entorno refleja la belleza de las tres diosas. La hierba es joven, mullida y acogedora por su textura. Los ríos, con sus murmullos, se han unido a la música de la flauta. La luna, en ellos reflejada y ondulante en la superficie, parece seguir el movimiento de las Gracias. Es un concierto donde el juego de una tenue luz, que las descubre y las esconde caprichosamente, participa del misterio y del deseo. El paraje entenece el alma y predispone al encanto de la escena. Diderot fue muy sensible a los problemas de la analogía y ha dejado en los Salones reflexiones de gran penetración que la conciernen (64). Antes que Bachelard, percibió las misteriosas correspondencias entre la materia y el hombre, esa "communication interne, intime y substantielle" (65) que aúna las diferencias y armoniza el paisaje y el alma del sujeto, cuando un mismo sentimiento los atraviesa ambos. Son esas carencias poéticas, que no cesa de poner de relieve, las que le llevan a rehacer algunos cuadros. En el cuadro de Boucher *Angélique et Médor*, es también el marco el que no se adecúa a la escena. Tenía que haber sido un lugar de sombra y de silencio, porque sólo allí se puede "rendre un amant heureux" (1765; p.59). La misma problemática le lleva a rehacer el cuadro de *La Grenée* *Jupiter et Junon*:

Et le lieu de la scène, où est le merveilleux et le sauvage? Où sont ces fleurs qui sortirent subitement du sein de la terre, pour former un lit à la déesse, un lit voluptueux au milieu des frimats, de la glace et des torrents? Où est ce nuage d'or d'où tomboient des gouttes argentées, qui descendit sur eux et qui les enveloppa. (1767; p.98).

Le Jugement de Paris, de *Pierre*, tiene el mismo defecto. El marco no se adapta a la aventura que el pintor ha querido plasmar. En la

sustitución poética que Diderot propone (1761; p.124-126), el escenario sería un lugar apartado del mundo, un lugar solitario donde toda la naturaleza recordaría la presencia de Venus. Los animales gozarían, los mismos árboles entrelazarían sus ramas como si fueran cuerpos; todo el paraje, inundado de un sentimiento voluptuoso, se convertiría en cuna de felicidad y belleza para recibir a las diosas. Lo que Diderot evoca en esta sustitución es, para Seznec, algo más que un modelo, es todo un cuadro equivalente a un Rubens o a un Tiziano (66). Las evocaciones poéticas son, en efecto, cuadros hermosos que reflejan la misma magnificencia que un Rubens, pero nosotros leemos en ellas, en las tres sustituciones más poéticas - Le Jugement de Paris, Les grâces y Jupiter et Junon - un rasgo de intimidad - son siempre lugares apartados de los ojos del mundo, entre montañas que lo esconden y con luces suaves - que no hemos visto en Rubens. Son marcos idílicos con acentos de intimidad voluptuosa, en los que Diderot se recrea, por otra parte, evocando el cuerpo de la mujer en su desnudez. Así desearía, por ejemplo, ver a las tres diosas del cuadro Le Jugement de Paris:

Qu'elles soient toutes les trois si belles, que je ne sache moi-même à qui accorder la pomme; que chacune ait sa beauté particulière; qu'elles soient toutes nues; que Vénus ait seulement son ceste, Pallas son casque; Junon son bandeau. Point de vêtement que ce qui sert à désigner. (1761; p.125).

En la sustitución del cuadro La Descente de Venus dans les forges de Lemnos, la belleza de la diosa tiene un efecto paralizante para Vulcano:

Vulcain debout, devant son enclume, les mains appuyées sur son marteau; la déesse toute nue lui passant la main sous le menton; ici le travail des Cyclopes suspendu; quelques-uns regardant leur maître que sa femme séduit, et souriant ironiquement. (1759; p.96).

La belleza de Phryné antes sus jueces tendría en el cuadro de Diderot el mismo efecto: cuando el orador descubriera "ses belles épaules, ses beaux bras, sa belle gorge", no habría tribunal que la condenara (1763; p.233). *La mujer que hace detenerse a Trajano, en la*

sustitución del cuadro de Hallé, gozaría de la misma hermosura (1765; p.69). Pero la belleza no es un atributo exclusivamente femenino; el hombre, en las sustituciones, disfruta de los mismos rasgos:

Mon Janus eût été grand et beau. (1765; p.31).

A Paris, Diderot lo imagina "jeune, vigoureux, et d'une beauté rustique" (1761; p.124). En la sustitución del cuadro Orphée descendu aux enfers pour en ramener Euridice, sería la belleza del canto de Orfeo la que paralizaría el trabajo de las Danaides y de las Parcas (1763; p.186). La imagen poética, como vemos, es básicamente de carácter descriptivo. Recrea un lugar donde no cabe acción, un lugar mítico, apartado del mundo y de los hombres, donde la belleza - sea cual sea su forma - paraliza toda actividad, donde las figuras nobles y majestuosas recuerdan la grandeza de los griegos. Todas las figuras diderotianas de las sustituciones comparten, además de la belleza, esa altivez y esa serenidad que pertenecen a los dioses. Plutón se caracteriza por la serenidad marcada en su frente severa (1763; p.186); Asuero tiene todo el aspecto de un Jupiter olímpico por su majestuosidad y sencillez (1763; p.189); de Esther se desprende la misma nobleza y sencillez (1763; p.189); Juno posee un ademán soberbio y una cabeza majestuosa (1767; p.97). Siempre aparecen los mismos adjetivos. De Phryné, Diderot nos dice:

Je l'aurais faite grande, droite, intrépide, telle à peu près que Tacite nous montre la femme d'un général gaulois passant avec noblesse, fièrement et les yeux baissés entre les files des soldats romains. (1763; p.233).

El Jupiter de La Grenée está bien pintado, a su alrededor se aglutina la admiración de todos los artistas. Pero Diderot ha leído al viejo Homero y se ha dejado impregnar por sus figuras. La huella es tan profunda que el recuerdo se ha convertido en una presencia, como lo muestra la precisión con que evoca a Jupiter. Le retrata como si le tuviera frente a él. Recuerda su frente, su cabello, sus grandes ojos negros, sus mejillas amplias y tranquilas, el aspecto majestuoso de su cara... (1767; p.98). El cuadro de La Grenée no recoge ninguno de sus

rasgos. La insatisfacción ante el cuadro le empuja a buscar de nuevo la fuente, a volver a contemplar la belleza original. Las lecturas se han fraguado en un recuerdo hecho de imágenes. De la hermosa invocación que Lucrecia dirige a Venus para rogarle que apacigüe entre sus brazos al dios de la guerra, con el fin de devolver la paz a los Romanos, Diderot destaca el hecho de que el poeta haya condensado en unas pocas líneas tres momentos, tres cuadros, tres poéticas imágenes. El filósofo cita a Lucrecia en latín y da posteriormente una traducción en prosa al francés, traducción poética donde las haya:

Fais cependant, ô Vénus, que les fureurs de la guerre cessent sur les terres, sur les mers, sur l'univers entier; car c'est toi seule qui peux donner la paix aux mortels; car c'est sur ton sein que le terrible dieu des batailles vient respirer de ses travaux; c'est dans tes bras qu'il se rejette et qu'il est retenu par la blessure d'un trait éternel.

Lorsqu'il a reposé sa tête sur tes genoux, ses yeux avides s'attachent sur les tiens; il te regarde; il s'ennyvre, sa bouche est entr'ouverte, et son âme reste comme suspendue à tes lèvres.

Dans ces moments où tes membres sacrés le soutiennent, panche-toi tendrement sur lui, et l'enveloppant de ton céleste corps, verse dans son cœur la douce persuasion. Parle, ô déesse, et que les Romains te doivent la paix et le repos. (1767; p.111-112).

Lo que retiene toda la atención de Diderot, y, por lo tanto, lo que él ha almacenado en su memoria, es la posible descomposición del poema en tres cuadros, tres momentos estáticos. El primero consiste en el abandono de Marte en los brazos de la diosa. El segundo recoge el momento en el que el dios, con la cabeza reclinada en las rodillas de Venus, bebe voluptuosamente de sus ojos. El tercero consistiría en la solicitud de la diosa. La poesía no es historia o narración, sino imagen, cuadros en los que el tiempo se ha detenido, instantáneas que encierran un momento de plenitud. Los mitos han perdido, para Diderot, su carácter de relatos, los hechos heroicos se han transformado en pinturas. Una historia puede contarse, y transformarse contándola. Una imagen no puede

"decirse", sólo puede mostrarse; es inalterable. No es la aventura ni la anécdota lo que Diderot recuerda, es la esencia mítica que ha condensado y grabado en diferentes imágenes, poblando su memoria de un museo imaginario único. Las lecturas de los poetas que el filósofo da, a modo de traducción libre o de paráfrasis, convierten así algunas páginas de los Salones en todo un poema en prosa. Daremos un último ejemplo, el cuadro de La Grenée Jupiter et Junon que Diderot rehace, mostrándonos uno de los privilegiados grabados almacenados en su memoria y su imaginación:

Le dieu qui rassemble les nuages dit à son épouse, Rassurez-vous. Un nuage d'or va vous envelopper; et le rayon le plus perçant de l'astre du jour ne vous atteindra pas. A l'instant il jeta ses bras sacrés autour d'elle. La terre s'entrouvrit et se hâta de produire des fleurs. On vit descendre au-dessus de leur tête le nuage d'or, d'où s'échappoient des gouttes d'une rosée étincelante. Le père des hommes et des dieux enchaîné par l'Amour et vaincu par le Sommeil, s'endormoit ainsi sur la cime escarpée de l'Ida; et Morphée s'en alloit à tire-d'aile vers les vaisseaux des Grecs, annoncer à Neptune qui ceint la terre que Jupiter sommeilloit. (1767; p.98).

Con Diderot, un pésimo cuadro en los Salones puede transformarse en una hermosa página. El cuadro que el filósofo rechaza, permite la emergencia de otro cuadro, interiorizado, una imagen mítica que condensa en su belleza la voluptuosidad y el gozo. Estos anhelos poéticos, más que cualquier efusión lacrimógena con la que se le retrata con demasiada frecuencia, nos parecen sus mejores cartas de presentación como prerromántico.

2.1.2.4. Conclusiones:

En este segundo capítulo hemos estudiado, al igual que en el primero, las reacciones de Diderot frente a los cuadros que merecen su desaprobación, pero el trabajo de los mecanismos analógicos aquí identificados se sitúa en un nivel frástico - o incluso superior -, lo que explica inicialmente la división efectuada y la separación del capítulo dedicado a los metasememas. Al final del recorrido, sumaremos a esta diferencia formal una diferencia semántica: la producción de un efecto global impactante, tanto a nivel del género como de cara al conocimiento del autor. Aunque no tengamos ningún "grado cero" que sirva de referencia para aprehender los Salones desde el punto de vista de la construcción del texto genéricamente, los métodos aquí identificados se perciben claramente como una desviación frente a ese hipotético modelo que no existe, pero que el lector, intuitivamente, imagina distinto de un cuento o un poema, frente, pues, a lo que se ha llamado "un horizon d'attente" (67). Frente a la axiología o a la descripción que parecen "aller de soi", el cuento y la sustitución adquieren su propia autonomía y se leen como una ruptura. El efecto es, por otra parte, impactante a nivel biográfico, en la medida en que en estas digresiones y salidas humorísticas Diderot parece irrumpir en su propio texto con una fuerza y una realidad que no se encuentra en los metasememas.

Aparece un Diderot eficaz y expeditivo con el empleo del primer método, el que hemos llamado "método silencio". Por tal, no debemos entender una ausencia total de palabras. De ser así, no sería perceptible por el lector, desconocedor de los cuadros expuestos en los Salones. Para que haya lo que se llama usualmente un "silencio elocuente", es decir, un silencio cargado de significado, es preciso que exista una marca, una indicación, un gesto literario que indique con claridad que el silencio

es fruto de una elección, es omisión voluntaria y no una obligación, al no tener nada, ni bueno ni malo, que decir. El "medio-silencio" en los Salones no es fruto de la admiración o de una parálisis emotiva. Es, por el contrario, una lýtote llevada hasta sus últimas consecuencias. Diderot prefiere callar lo que, en el caso de hablar, se convertiría en una retahíla axiológica condenatoria. Huyendo del cuadro y del pintor, consigue, con la aparente delicadeza que supone el silencio, inducir al lector a hacer toda clase de conjeturas, que, finalmente, clasifican al pintor en el lugar que, a su entender, le corresponde. Esa higiene textual, que lima la monotonía crítica, funciona a partir de tres fórmulas: simular una amnesia transitoria, simular ignorancia y desconocimiento y, en tercer lugar, despedir al artista sin más explicaciones. Son tres fórmulas que pueden adoptar formas sensiblemente diferentes según los textos, pero que no son más que variaciones sobre el mismo tema. Con ellas, Diderot muestra un optimismo feliz con la marcha de su propio texto. Se muestra, sobre todo, con seguridad y sin compromiso ni remordimiento, apartando de sus ojos, su memoria y su crítica todo lo que no alcanza a un mínimo de acierto.

El segundo medio empleado, el humor, se convierte en los Salones en un método crítico, al dejar las lindes de lo esporádico y utilizarse con frecuencia para ridiculizar los fallos de la pintura. La gravedad que la axiología engendraría se invierte y conjuga todos sus esfuerzos en pro de conseguir una sonrisa del lector. La enmienda, sin embargo, sólo favorece a los protagonistas de la comunicación: autor y receptor se unen en el común entusiasmo de sentirse, anulando la seriedad y la trascendencia, por encima del bien y del mal.

Hemos diferenciado cinco categorías, cinco tipos de manifestaciones humorísticas, que no agotan todas las muestras, pero que nos ayudan a leer las más sobresalientes: el humor diplomático, el humor de castigos, el humor que se conjuga con la analogía poética, el humor de ficción y el

humor descriptivo. Con el primero, Diderot utiliza fórmulas de cortesía para saludar a algún pintor y seguir su camino sin detenerse en su análisis. Cuando un pintor no merece atención, el filósofo lleva al texto una cortesía superficial, que se transforma en notas simpáticas y alegres por el contexto crítico en el que se encuentran. Con el humor de castigos, Diderot recuerda una manera de proceder que habíamos encontrado en el diálogo con los artistas. Al tono profesoral, entonces puesto de relieve, se añade una nota humorística que convierte su observación en un castigo impuesto al artista. Con el humor conjugado por alguna figura poética, Diderot está en posesión de una arma muy afilada. Consiste en reforzar un metasemema. Al nacer a partir de una imagen, el humor la desarrolla, la enriquece y, finalmente, la convalida. Con el cuarto tipo, el humor de ficción, Diderot conjuga sus dotes de narrador y de humorista para imaginar historias paralelas, parodia, en muchos casos, de los cuadros expuestos. Imagina también viñetas que pudieran colocarse en boca de los personajes para prestarles un discurso cómico por su inadecuación a sus gestos o sus acciones, que ridiculizan los cuadros del "gran género". Por último, el humor descriptivo, el menos ingenioso, se limita a acentuar los defectos de los cuadros, defectos presentados tan llana y simplemente que llevan al lector a sonreír por la ingenuidad misma que revelan. De manera alegre y astuta, Diderot critica los cuadros que no le gustan, se relaja de la contención que le exigen los buenos pintores y relaja al lector. Mostrándose lúdico y festivo, disfraza una realidad que, de expresarse axiológicamente, habría dejado el texto en una continua repetición.

El último apartado, bajo el epígrafe de la digresión, ha puesto al descubierto dos métodos diametralmente opuestos de contenido y lenguaje, dos maneras de apartarse de los cuadros y volver a concentrarse sobre sí mismo. Los dos métodos, creativos, que se despliegan con prioridad en los Salones de 1765 y 1767, llevan al texto una abundancia de sentido subjetivo. Enseñan a un Diderot seguro de sí mismo y de su ejercicio

crítico, a un Diderot liberado de trabas, recreándose en escribir tanto o más que en comentar o explicar los cuadros.

El cuento lleva al texto un desorden, un desenfreno que rompe la monotonía de la frase dieciochesca, sin sobresaltos, clásica en su organización y su ritmo (68). Funcionan como un "intermezzo" que rompe y a la vez renueva el acto enunciativo, impidiéndole caer en la trampa de la rutina. Algo se mueve, se agita. Los cuentos son como una crítica dentro del propio texto crítico, como una necesidad de huir del diálogo con lo pictórico (69), un rebelarse que crea un espacio de mayor complicidad con el lector, en la conciencia de la diversión que se expresa libre, sin retención ni falsos pudores. Los cuentos son el retrato de la cara social de Diderot, del hombre que generaba la admiración de sus íntimos, siempre dispuesto a hablar, a narrar alguna anécdota en un lenguaje común, franco y natural:

Mon ami, fessons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai, on ne songe à rien de fâcheux, le temps se passe, et le conte de la vie s'achève sans qu'on s'en aperçoive. (1767; p.339)

Las sustituciones se oponen a todo lo que antecede. Son lo más peculiar y, a la vez, lo más personal de la crítica de arte diderotiana, la revelación de los temas que le atrajeron - más allá de los éxitos y los fracasos - y del ensueño con que los rodeaba. Esa "gran idea" (1759; p.95) que no encuentra en casi ningún cuadro histórico, tiene su materialización en dos tipos de imágenes, dos tipos de cuadros que Diderot propone para rehacer lo que no le gusta. Son, en cierto modo, dos caras afectivas del autor: su deseo, heroico, dramático, y su memoria, poética. En las primeras, rebosantes de vitalidad y ostentación, Diderot sugiere con brío el esbozo de una anécdota de inspiración mitológica, cristiana o social. Sin más arraigo que el tema elegido, el filósofo propone una composición de gran formato en la que multiplica los efectos dramáticos y el expresionismo de las figuras, para lograr mayor fuerza dinámica o patética. Estas composiciones contrastan con el segundo tipo

de sustituciones, más apegadas a la memoria. Recordando los acontecimientos mitológicos más poéticos que Homero, Lucrecio u Horacio le transmitieron, Diderot crea un cuadro que simboliza un momento eterno de sensualidad, belleza y plenitud. Un cuadro parece responder, aún mejor, a su ámbito interior: la fusión de esos dos tipos de imágenes, que condensa en un momento de gran tensión dramática lo sensual, lo voluptuoso y lo terrible, representa la simbiosis más diderotiana. Unas y otras quieren borrar las insulsas propuestas de sus contemporáneos, mostrándonos su ensoñación.

No insistiremos lo suficiente en este rasgo de su temperamento, que rehuye instalarse en la contemplación de lo que no le gusta y prefiere desviarse de lo que resultaría monótono, insípido o sin interés. A Diderot le gusta comparar el trabajo crítico con el de esos mendigos que van removiendo, con un palo, las arenas de los ríos en busca de una pepita de oro (1763; p.201). El silencio, la ironía, el humor, los cuentos y las sustituciones son algunos de los medios que le permiten andar su camino lo más distraídamente posible, soñando a veces, teniendo otras la ilusión de un espejismo.

2.1.3. El discurso analógico con referente positivo.

2.1.3.0. Introducción.

En este capítulo, estudiaremos la reacción analógica de Diderot frente a los cuadros que le gustaron, analizaremos las formas elaboradas de expresar su entusiasmo y su admiración. Estas formas representan la cara poética de la afectividad y la axiología positiva. Podríamos haber fragmentado el capítulo y abierto tantos apartados como pintores a los que vamos a referirnos, porque para cada uno de los "faros" diderotianos el filósofo ha encontrado una forma peculiar de hablar y comunicar poéticamente su admiración. El artículo consagrado a Fragonard en el Salon de 1765 no tiene nada que ver con el que dedica a Greuze el mismo año, o al de Vernet de 1767, por no citar más que tres ejemplos. El espacio crítico cobra, en estos casos, un relieve especial, porque, independientemente de la admiración afectiva - que Diderot no deja de manifestar, idéntica a sí misma como lo hemos estudiado en la primera parte de la tesis -, un cambio sustancial se da en la escritura. En un intento de comunión con el artista y su obra, Diderot abandona el loco sueño de describir los cuadros de manera fiel y científica, para recrearlos, re-hacerlos y darles una consistencia especial a través de la escritura. El reto, para el autor, lleva implícita una fusión estilística con el artista:

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme

susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. (1763; p.181).

La empresa le conduce a variar las condiciones enunciativas, dando a cada uno de los artículos críticos positivos más relevantes una forma genérica diferente. Los diderotianos han señalado ya las variedades textuales a las que tales críticas positivas dan lugar, asimilando tal artículo a un cuento, tal otro a una elegía, un tercero a una pequeña obra de teatro... Nuestra pretensión era la de reducir tales diferencias y encontrarles un principio común. Creemos haberlo logrado con lo que hemos llamado el catalizador de la corporeidad. Es, en efecto, ese "dar cuerpo", ese "dar vida", lo que mejor sintetiza las diferencias formales que puedan darse de un artículo a otro. En la base subyace un mismo afán: el pintar en la página en blanco, en relieve y con palabras, el cuadro que le ha gustado. En un primer tiempo, estudiaremos cómo logra animar las pinturas y cuáles son las que le llevan a realizar este esfuerzo. Elegiremos dos ejemplos - un cuadro de Greuze de 1765 y los cuadros de Vernet de 1767 - para observar el funcionamiento práctico del catalizador de la corporeidad en sus mejores logros. Este apartado tendrá, no obstante, su progresión: llegaremos al análisis de dichos espacios tras haber observado el desarrollo de lo que podríamos llamar un paso intermedio o discurso poético primario, que hubiéramos podido identificar como catalizador de la vivificación. Sin embargo, en su base se encuentra una misma finalidad: insuflar vida a los cuadros que le parecen hermosos. No se trata, pues, tanto de dos direcciones psicosenoriales como de acierto estético y literario, por lo que tal división no tenía razón de ser. Hemos preferido presentar al lector el discurso analógico diderotiano tal como se ofrece en los textos, en su evolución, en la progresión de esta dinámica "vivificadora" que empaña todo el discurso poético y se materializa, al final de su trayectoria, en espacios de alto valor creativo. En un segundo apartado, nos detendremos en analizar el espacio simbólico al que Diderot alude

reiterada e inconscientemente, mirando a lo largo de estos diez años los cuadros que más le emocionan.

2.1.3.1. Creación de un espacio social imaginario o el catalizador de la corporeidad:

Si desde principios de siglo y con el padre Dubos se piensa que "le premier but de la peinture est de nous toucher" (70), aserción a la que Diderot se adhiere sin reserva, el principio indiscutible sigue siendo el de imitar la naturaleza. Todo, en pintura, está sometido para el filósofo y sus contemporáneos a la ley de la verosimilitud, cualidad sine qua non para merecer una mirada. No cabe admiración sin esa conformidad. La literatura y el arte tienen como primer objetivo imitar, lo más fielmente posible, la naturaleza (1765; p.22). De ahí que se reproduzcan con tanta frecuencia el adjetivo "vrai" y todas las palabras de la misma raíz semántica:

La couleur des chairs est vraie. (1763; p.236).

Ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai. (1765; p.135).

La impresión de veracidad permite la comparación con los objetos reales:

(...) étoffes qui ne sont pas plus dans le magasin de soirie. (1767; p.69).

El conseguir "une vérité à tromper les yeux", da al cuadro una impresión de relieve, de realidad que propulsa los objetos fuera de su marco. Pero los pintores logran acertar de manera desigual, por lo que, a menudo, es sólo un brazo, una pierna o una cara lo que merece el elogio analógico:

La main droite est bien dessinée, bien de chair, du ton de couleur le plus vrai et sort du tableau. (1767; p.88).

On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval; il vient à vous, et l'homme et l'animal docile sont de la plus grande vérité. Ils sont hors de la toile. (1767; p.193).

La jambe droite qui porte le pied en avant sort du tableau. (1767; p.284).

El maestro en crear ilusión es Chardin. Tiene "une magie de faire à désespérer" (1767; p.128), una capacidad de pintar y dar veracidad a los objetos que el crítico juzga única. Para valorarle, Diderot observa que no tiene que "hacerse ojos nuevos", le basta con los que tiene:

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'oeil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger; cette bigarade, l'ouvrir et la presser; ce verre de vin, et le boire; ces fruits, et les peler; ce pâté, et y mettre le couteau. (1763; p.220).

El cuadro se hace invitación. Supera la ilusión que pudieran, en su tiempo, crear las famosas uvas de Zeuxis, porque, si éstas engañaron a unos pájaros - críticos poco fiables, por otra parte (1763; p.221) -, las uvas de Chardin pueden engañar a Diderot, a Grimm o a quien se proponga el pintor:

C'est toujours la nature et la vérité; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. (1759; p.97).

Chardin es el más brillante ejemplo del esfuerzo realizado por Diderot para entender, valorar y criticar una obra desde un punto de vista profesional. Con el artista, el filósofo llegó a una comprensión plástica de la pintura (71). Entender y explicarse a sí mismo la atracción que el pintor ejercía sobre él, cuando, por otra parte, no sentía interés por los bodegones, le obligó a reflexionar sobre la técnica del pintor para desentrañar en qué consistía su magia (72). No es que Diderot no supiera apreciar una belleza puramente formal; el cuadro *La Raie dépouillée* es un buen ejemplo. El objeto le parece repugnante, pero está tan bien pintado, Chardin ha logrado con tanta perfección dar vida a la carne misma, a la piel y la sangre, que el crítico no duda en elogiarlo. No es un cuadro que tendría en su gabinete, ni uno de los que robaría - reacción irresistible, lo hemos estudiado en la primera parte, cuando algo le atraía poderosamente -, pero, de tener un hijo, sería el cuadro que le mandaría copiar y volver a copiar (1763; p.220). Con este tipo de pintura, sólo se puede apreciar la imitación, el esfuerzo realizado por el pintor. El artista se convierte en "un magicien maladroît qui casse en deux sa baguette" (1767; p.145), al privarse de lo más importante, la admiración y el encanto que despierten los objetos mismos. Pero Chardin se alza por encima de tal torpeza por su perfección técnica, llegando a ser, en este terreno, superior al propio Greuze:

O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile. (1763; p.220).

Su manera de pintar le hace inconfundible, pero el gozo que procura el arte es para el filósofo "una modalidad del saber" (73), el esfuerzo intelectual que requiere la anécdota para ser descifrada forma parte de la emoción y el placer. No es extraño, pues, que sus ojos se detengan con verdadero fervor, cuando el cuadro le permite realizar este ejercicio crítico, cuando el pintor que posee "le sentiment de la chair" (74) representa figuras humanas:

Avec cela le morceau est enchanteur et du plus grand effet; les caractères de têtes on ne saurait plus beaux, et

puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie. (1765; p.84).

Tales logros son para el filósofo, al igual que con los cuadros de Chardin, una invitación, un mismo deseo de tender la mano y tocar:

(...) la gorge était si vraie qu'on ne la croirait pas peinte, c'est à inviter la main comme la chair. (1767; p.172).

Pero aquí el gesto se hace caricia voluptuosa:

Ce sont des physionomies à tourner la tête; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois. (1763; p.204).

El artista que posee "le faire", pinta esos cuerpos que uno ha tenido en sus brazos y ha besado (1765; p.57-58), dándoles ese carácter untuoso al que el filósofo es muy sensible. Pero Diderot es consciente de que, quizás, lo que atrae es el sensualismo, una seducción pasajera, superficial, epidérmica:

Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses; et c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice. (1759; p.92).

Lo que merece el nombre de Arte no puede detenerse ahí, debe imponer una presencia; las figuras deben animarse, cobrar vida, mostrar que respiran, que ven, oyen, piensan y hablan. Diderot siempre está en busca de un cuadro o de un personaje que le hable. En una crítica - y por lo tanto en una mente - en la que el diálogo ocupa tanto espacio, no es extraño que también del cuadro se espere un discurso. Para llegar a la emoción, es requisito previo el que la obra transmita algún un mensaje oral. Su primera actitud es, pues, la de estar atento, la de estar a la escucha de lo que las obras "digan" al pasar frente a ellas. Cuando el artista, nuevo Prometeo, logra crear figuras rebosantes de vida y de verdad, figuras que tengan esa aparente humanidad Diderot se detiene, entusiasmado. Es, por ejemplo, su actitud frente a un retrato en terracota del escultor Lemoyne:

La belle tête, mon ami! qu'elle est belle! elle vit, elle intéresse, elle sourit mélancoliquement; on est tenté de s'arrêter et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse. (1765; p.287).

Las figuras de la corporeidad consisten en la ficción de hablar de las representaciones artísticas, como si se tratara de los objetos mismos. Nada indica, en el ejemplo que vamos a transcribir, que Diderot está hablando de una figura escultórica:

Ce visage invite de la manière la plus énergique, la plus douce et la plus modeste à accepter son présent; elle serait si fâchée cette jeune enfant, s'il était refusé! (1765; p.298).

Es la actitud que marca casi todas las críticas dedicadas a Greuze. En 1761, tras la descripción objetiva del cuadro L'Accordée de village que sitúa las figuras en el espacio pictórico, Diderot, en una segunda mirada, se detiene en los caracteres psicológicos y confiere humanidad al conjunto al trazar los rasgos de la personalidad de cada personaje, al imaginar cómo viven el momento representado por el pintor. Con la ayuda del discurso indirecto libre y adoptando el papel de narrador omnisciente, el filósofo nos restituye todo el pensamiento de la madre durante la ceremonia como si estuviera en su alma:

Elle a bien quelque peine à la quitter; mais le parti est bon. Jean est un brave garçon, honnête et laborieux; elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. (1761; p.168).

Diderot no llega a oír exactamente lo que dice el padre, y tiene que hacer conjeturas - lo que aumenta la veracidad de que lo estuviera escuchando -, pero percibe la entonación, la calidez de la voz y todo el afecto que pone en sus palabras:

Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire: Jeannette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien... ou quelque autre chose sur l'importance

des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. (1761; p.166-167).

No es un cuadro estático el que se nos describe, es toda una escena pantomímica, una escena teatral. L'Accordée de village era un tema festivo; de otra parte se prestaba difícilmente al movimiento por la posición de las figuras, casi todas sentadas, pero, con las demás obras de Greuze que tienen una mayor tensión dramática, la impresión de estar viendo una representación teatral se acentúa. A la consistencia psicológica de los personajes, Diderot les añade una decidida voluntad de hablar. En el Salon de 1765, los dos esbozos Le Fils ingrat y Le Fils puni son elocuentes. En el primero, la tensión dramática se debe a la cólera del anciano padre ante la osadía del hijo de solicitar dinero cuando acaba de alistarse, privando así a toda su familia, humilde y numerosa, de la ayuda que supondría su trabajo. Madre y hermanos se han aglutinado alrededor del hijo mayor para hacerle entrar en razón y desistir de su intento. Diderot describe el cuadro, dejando filtrar una subjetividad descriptiva de carácter axiológico, marcando sin ambigüedad su posición: "cet enfant dénaturé", "le bon vieillard", "le jeune libertin", "le brutal", "l'insolence de l'ingrat"... La tensión llega a su paroxismo, cuando el hijo, ante la presión física ejercida sobre él, no se resiste a rechazar a su madre, empujándola con un pie, lo que provoca el horror de su hermana:

Malheureux! que fais-tu? tu repousses ta mère! tu menaces ton père! Mets-toi à genoux et demande pardon... (1765; p.197).

El esbozo Le Fils puni se lee como réplica. El hijo vuelve a un hogar donde la indigencia ha sustituido a la pobreza, donde el padre se está muriendo y la familia se encuentra sumida en el mayor dolor. El hijo regresa, además, cojo de una pierna, la misma con la que rechazó a su madre. En la casa, la hermana mayor reza, mientras la benjamina intenta arrancar las últimas palabras del padre:

Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus?... (1765; p.199).

La madre, al ver a su hijo, le culpabiliza de la muerte del padre:

Tiens, vois, regarde: voilà où tu l'as mis!...

Diderot, emocionado, ve en esta patética escena una hermosa lección de moral para padres e hijos. Es toda una predicación; lo que buscaba el público, en el siglo XVIII, en una obra de arte (75), y lo que, quizás, explique el éxito de Greuze, cuyos cuadros fueron "follement applaudis" (76). Esa "ejemplaridad moral" dignificaba y elevaba al rango de pintura de historia lo que no dejaba de ser un cuadro de costumbres (77). El realismo de la narración y la novela se aliaba al moralismo, con el fin de dar una escena hecha para ensalzar las virtudes propias de la nueva clase social burguesa:

Courage, mon ami Greuze! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela. (1763; p.234).

Estas son las pinturas - y las críticas - que más han envejecido. Respondían, sin embargo, a la modernidad. Los temas debían ser entendidos por el gran público. Una concepción democrática de la pintura iba desplazando, en el siglo XVIII, la concepción aristocrática que caracterizaba el XVII (78). Frente a esta pintura, hecha para enmendar e instruir a las personas (1763; p.234), el filósofo siente una profunda emoción que se traduce abandonando progresivamente la descripción objetiva - también llamada "científica" - y sustituyéndola por la descripción subjetiva, a su vez pervertida por la invasión de los discursos de los personajes. Si en la crítica de Chardin abundan aún las metáforas "vrai", "de la chair", "de la vie", "le sang même"..., revalorizadas con alguna figura de pensamiento del tipo "vous n'avez qu'à aller les prendre", como si el objeto estuviera realmente allí, con Greuze y con todos los demás pintores que ejercieron una seducción sobre el filósofo el procedimiento retórico empleado es el de la ficción, ficción que adquiere para los cuadros que acabamos de comentar acentos marcadamente teatrales, al poner algún discurso en boca de los personajes. Diderot no desliga el arte del semantema "hablar". Lo que emana de la obra, es un contenido gestual equiparable a la palabra, y

todo aquel cuadro dejado en el olvido por el crítico, lo es porque no sabe transmitir ese indispensable mensaje:

Peut-être y a-t-il de belles choses et parmi les tableaux dont je ne vous ai point parlé, et parmi les sculptures dont je ne vous parle pas; c'est qu'ils ont été muets et qu'ils ne m'ont rien dit. (1761; p.162).

Desde el Salon de 1761 se fragua la necesidad de que el cuadro diga algo. Le llama la atención el personaje del padre en la obra de Greuze *La Piété filiale*, porque parece mirar al espectador y dirigirse a él:

J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet. (1761; p.158)

Hemos visto ya con Diderot una cierta animación de las figuras pictóricas, en el discurso sobre los cuadros que no le gustaron, pero tales experiencias no deben confundirse. En la boca de un personaje que no le gusta, el discurso es siempre corto y humorístico, con la finalidad de ridiculizarle aún más. Nada semejante allí donde el discurso se hace serio, sin rasgos humorísticos y de gran densidad dramática. La meta es elevar al personaje, y la seriedad puede derivar, como en las últimas citas, en un discurso patético. Con *Le Fils ingrat*, *Le Fils puni*, *L'Accordée de village* y *La Mère bien-aimée*, Diderot, emocionado y complacido, nos presenta una escena teatral en la que mezcla sutilmente sus propios acentos y que algún investigador ha comparado a su propio teatro (79).

La empatía diderotiana, su capacidad por identificarse y sentir lo que sienten otros, le predispone a buscar una aventura o una ficción que también él pueda vivir, predisposición que explica sus numerosos encuentros. De ahí, por ejemplo, su indignación ante *Esther évanouie devant Assuerus*, del pintor Restout, donde el monarca permanece frío e insensible ante el desfallecimiento de su amada:

Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le coeur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas? comme je serais éperdu! Quels cris je pousserais! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude!... Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine? Il le paiera de sa tête. Revenez à la vie. Rassurez-vous... Ah, je vois vos yeux se rouvrir. Je respire... L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de cela. Ah, je ne veux jamais régner; j'aime mieux aimer à mon gré. (1763; p.190).

El cuadro ha provocado la emergencia de sus fantasmas. Diderot sueña, se imagina en una situación similar y observa lo que él mismo diría o haría si fuera emperador y tuviera ante sus ojos a su amada Sophie. El criterio para juzgar el acierto del mensaje del personaje, es la simple adecuación con el suyo propio. No cabe mayor subjetividad, ninguna norma externa a él, ningún criterio objetivo al que recurrir. Cuando la adecuación no se da, como en este caso, Diderot imaginará una sustitución dramática. Esa fantasía, que consiste en vivir una historia similar a la que presenta el pintor y desear que los personajes reaccionen como lo haría él, aparece en otras ocasiones, pero, salvo en el ejemplo anterior, es signo de que algo - no necesariamente todo el cuadro - le gusta. En el Salon de 1767, es la obra de La Grenée, Le chaste Joseph, la que le deja perplejo, por la frialdad manifestada por el protagonista ante la belleza de la mujer adúltera:

Je ne sçais, pour moi ce qu'il fallait au fils de Jacob. Je n'en aurois pas demandé davantage; et je me suis quelquefois contenté de moins. (ajouté en marge: Il est vrai que je n'ai pas l'honneur d'être le fils d'un patriarche). (1767; p.93).

Diderot recrea la escena y la vive desde dentro. Esa vivencia le lleva a recordar sus propias experiencias, que no desliga del cuadro. ¿Cómo puede Joseph resistir la tentación, si él no pudo hacerlo en parecida situación? Esa comparación con lo que él haría, le hace soñar y desear en 1763, ante el cuadro de Deshayes, un desenlace diferente. Se trata, aquí también, de la castidad de Joseph. La mujer era tan sugestiva que Diderot cada mañana, al volver al Salón, imaginaba que iba a

que Diderot cada mañana, al volver al Salón, imaginaba que iba a encontrar a Joseph en sus brazos, pues le resultaba inconcebible que permaneciera insensible a tal seducción:

Il est peut-être un peu moins chaste que dans le livre saint; mais il est infiniment plus intéressant. N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe, et que vous vous en mettez bien plus aisément à sa place? Lorsque je retourne au Salon, j'ai toujours l'espérance de le retrouver entre les bras de sa maîtresse" (1763; p.211).

Todos los esfuerzos del pintor deben conjugarse para acercar su ficción a la realidad, para que el cuadro se "viva" como una escena humana. Debe ejercer esa fuerza capaz de atraer, retener la mirada e impulsar a volver, tras haberlo dejado (1761; p.122). No hay arte, si no existe esa transmutación que convierte la pintura en la vida misma. Diderot no pretende que le transporten a un lugar lejano, quimérico y de ensueño. Sólo espera del cuadro una experiencia que tenga el mismo rango que una experiencia real. Quiere vivir hondamente las pasiones cotidianas, por lo que el cuadro debe procurarle una impresión fuerte, la misma emoción, el mismo latido de corazón, la misma alegría o tristeza que cualquier otra experiencia vivida. Quiere llorar, estremecerse y sentir el mismo desasosiego, porque sólo cuando vibra todo su ser ha logrado la pintura su propósito. Es como si la vida misma no le permitiera sentir con esa intensidad. El ruido, la dispersión, los intereses varios hacen que no nos impliquemos de la misma manera. Ante un cuadro y por la gratitud misma de la experiencia, el alma parece estar dispuesta a volar. En la práctica, Diderot se acerca a los cuadros y a los personajes como si fueran de carne y hueso y vive, junto a ellos, la aventura que le sugieren. En 1767, es la belleza de Hersé la que le lleva a imaginar tenerla en sus brazos, poder acariciarla y besarla como si fuera suya. Interpela al Mercurio del mismo cuadro de La Grenée *Mercure, Hersé, et Aglaure jalouse de sa soeur*, porque no entiende que permanezca insensible al encanto y a la provocación de Hersé:

On ne se lasse point de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres et je couvre de baisers, tous ces charmes. Ô Mercure que fais-tu? qu'attends-tu? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas? Et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente, et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtements; et tu ne t'élances pas sur elle, dieu des filoux!... (1767; p.99).

La pintura lesiona la entereza y provoca en el ser una fractura que libera su partemás frágil, más humana, más íntima y familiar. Diderot queda literalmente atrapado, absorbido por el cuadro que transmuta su personalidad. En los ejemplos estudiados hasta ahora, se sentía atraído por la temática o por uno de sus personajes, sin encontrar en el cuadro la respuesta esperada. Su afán por el diálogo le llevaba a exhortar al personaje cuya reacción no le parecía acorde con la situación, limitándose a avanzar algún argumento para intentar persuadirle. Era breve en su llamada, sin embargo el cuadro no le podía ser indiferente:

Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicate, n'est jamais un mauvais tableau. (1765; p.226).

Lo que empezó siendo una escucha, se convierte en una mayor disponibilidad. De receptivo y pasivo, pasa a ser activo. Su sensibilidad a la provocación pictórica le lleva a vivir, en un primer momento, la misma historia, pero la vivencia se convierte progresivamente en una inmersión. No se trata ya, desde la posición del espectador, de intentar recrear el momento señalado por el pintor, sino de dar una zancada e introducirse en el cuadro. Señalamos, en la primera parte, los intentos creativos de Diderot para hacer más viva la descripción. Vimos su progresiva desviación con el empleo de los imperativos y la personalización. Tales aventuras se convierten en paseos interiores al cuadro, paseo provocado por la belleza. La inmersión puede limitarse a querer compartir silenciosamente el quehacer de los personajes. Es lo que ocurre con una obra de Le Prince, una Pastorale russe expuesta en 1765:

Je me trouve bien là, je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon, et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. (1765; p.226).

La música del joven cumple la misma función que la de un discurso: reagrupa, formando un ámbito particular, a los diferentes personajes del cuadro que la escuchan atentamente y entre los que se encuentra Diderot. El autor no tiene el protagonismo de las situaciones anteriores, pero la intencionalidad es la misma. Se trata de hacer caso omiso de las limitaciones formales del arte y transmitir, con su propia participación en la escena, un soplo vital a las diferentes figuras representadas.

Asimismo, interpretaremos el diálogo que Diderot mantiene con Grimm para hablar de los cuadros de Louthembourg en el Salon de 1763. El autor arrastra literalmente a su amigo para convertirle, al igual que él mismo, en una figura animada de la pintura. No quiere vivir a solas esta nueva experiencia e implica a Grimm en su aventura:

Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton! Arrêtons-nous-y. La chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera. Nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier qui charme le silence de cette solitude, et trompe les ennuis de sa condition, en jouant de la flûte. Reposons-nous. Vous serez à côté de moi. Je serai à vos pieds, tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau. Et lorsque le poids du jour sera tombé, nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté, et l'heure délicieuse que nous y aurons passée. (1763; p.224).

Diderot, Grimm - y con ellos el lector - se han convertido en los personajes del cuadro, le dan vida, hacen de la representación de su

escenario una situación humana vivida y narrada. Con la misma técnica, describe los cuadros de *Le Prince en 1765*. Enlaza la crítica de una de sus obras con la del cuadro siguiente, *Le Baptême russe*, como si se tratara de dos momentos del mismo día realmente vivido por él y Grimm:

Nous avons bien battu du pays. Je ne sais, mon ami, si vous en êtes aussi fatigué que moi, mais, Dieu merci, nous voilà de retour. Asseyons-nous, délassons-nous; si nous nous rafraîchissions, cela ne serait pas mal fait; nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensuite à ce Baptême russe auquel nous sommes invités. (1765; p.235).

Los dos amigos asisten como invitados a la ceremonia del bautizo. Algo apartados, al fondo del templo, se entregan a unos frívolos e inconsecuentes comentarios sobre los protagonistas de la fiesta: los padrinos resultan tan encantadores que Diderot quisiera tenerlos por amigos. Le seduce sobre todo la mujer, a la que desearía tener por amante. Pero Grimm, más razonable, intenta abrirle los ojos:

Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... - Que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis. - Et pourquoi non? - Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... - Vous m'embarrassez. Mais aussi, c'est qu'à la place du Russe, ou je ne laisserais pas trop approcher mes amis de ma femme, ou j'aurais la justice de dire: Ma femme est si charmante, si aimable, si attrayante... - Et vous pardonneriez à votre ami?... - Oh non. (1765; p.236).

Siendo emocionalmente tan real como cualquier otra vivencia, el cuadro permite el encuentro, uno de esos encuentros luminosos que convierten a los seres del momento en parte de uno mismo, como si se ataran a nuestras vidas, porque la intensidad de lo vivido los hace familiares. En 1765, Diderot quería ser el amante de la madrina del bautizo; en 1763, le gusta la *Jeune Innocente* qui arrose son pot de fleurs, de Vien, porque podría sentirse, afectivamente, muy ligado a ella:

On ne la regarde pas longtemps sans devenir sensible. Ce n'est pas son amant, c'est son père ou sa mère qu'on

voudrait être. Sa tête est si noble! Elle est si simple et si ingénue! Ah, qui est-ce qui oserait lui tendre un piège? (1763; p.204).

La pintura es, para Diderot, el arte de llegar al alma. Al igual que en el teatro cuando era joven, quiere vibrar y sentirse conmovido en lo más hondo. Deambula por el Salón en busca de un encuentro, de una vivencia, dispuesto a darse. Sus escritos sobre el arte plasman ese anhelo en todas esas leves llamadas a los diferentes personajes, llamadas abocadas a desvanecerse antes de llegar a una mínima plenitud - porque el deseo no alcanza a encontrar donde satisfacerse.

* * *
* *

Año tras año, Diderot se queja de la monotonía del Salón y tendrá que esperar al de 1765 para dar, por fin, con esa obra capaz de invadir su alma y dejarle preso de su emoción. La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort es tan hermosa, que se acercará delicadamente a ella para consolarla y aliviar su pena. El diálogo que entabla con ella, lleno de ternura y de sensibilidad, es, sin lugar a dudas, el más escaso y logrado de toda su crítica de arte. Aunque el cuadro de Greuze no fuera conocido, el Salon de 1765 dejaría en la mente de cualquier lector un recuerdo imborrable. Volver a ver el cuadro, es, ineluctablemente, volver a oír hablar al Diderot más tierno y cariñoso.

El cuadro presenta a una niña llorando por la muerte del pájaro que sostiene en una de sus manos. Diderot improvisa con ella una peculiar conversación, que le permite interpretar simbólicamente la tristeza de la niña y ver en la muerte del pájaro la pérdida de su virginidad:

Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi, pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même? (1765; p.180).

Diderot despliega ante la niña apenada toda la sensibilidad de que es capaz, para intentar amenizar su desconsuelo. Se vuelca en hacerla hablar, para desentrañar cuál es el verdadero motivo de su tristeza. Pero la niña se resiste a hacerlo, por lo que Diderot habla en su lugar y le cuenta como ocurrieron las cosas. La aventura que narra, refleja todo el candor y la ingenuidad de la niña, que se estremece al volver a vivir, con las palabras del filósofo, todo lo sucedido:

Mais voilà-t-il pas que vous pleurez! mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis, il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. (1765; p.181).

Diderot, enternecido, en una actitud paternal y protectora, sabe apaciguar los remordimientos y el sentimiento de culpabilidad de la niña. Mostrándole la felicidad conmovedora en que ha sumido al amado y el sentimiento de amor con que éste ha iluminado a sus próximos, crea, con la sublimación de su entrega, un clima de confianza con la niña, quien, finalmente, le abre su corazón y le confiesa sus temores:

Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage... que ferais-je? que deviendrais-je? s'il était ingrat?... Quelle folie! Ne craignez rien, cela ne sera pas, cela ne se peut... (1765; p.182).

El encuentro se ha dado. Diderot lo ha vivido y nos lo ha hecho vivir. Con una mezcla de pasión y compasión, buscando las palabras más tiernas para aliviar el dolor sincero e intenso de la niña, todo Diderot se ha entregado a ella, creando el más hermoso y delicado poema de los Salones. El artículo es modélico. Muestra toda la ayuda que el corazón puede prestar a la inteligencia (80). Es el prototipo de lo que se viene llamando "descripciones poéticas". Diderot construye una transposición

figurativa, en la que se conjugan todos los recursos para convertir la existencia pictórica de la niña en una existencia real. El diálogo que se ha comparado, inducido por el propio autor, a los de Gessner y a los de Richardson (81), es, sobre todo, sueño, fantasía, "réverie" en la que Diderot deja vagar su imaginación, para vivir con la niña un idilio platónico cuyos anhelos confiesa a su amigo Grimm:

Je n'aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine. (1765; p.182).

La niña le ha seducido, y le transforma haciendo del hombre maduro un padre-amante-amigo entregado, a la vez que él consigue que se le confíe, como si se tratara de una parte de su cuerpo o de su corazón. El diálogo se hace realidad, porque Diderot lo presenta como lo que realmente es, es decir un sueño, emocionalmente vivido en lo más hondo. No esconde su carácter de ficción. Lo exagera, incluso, al confesar confidencialmente a su amigo una cierta vergüenza por sentirse tan pueril:

Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? (1765; p.182).

Sin embargo, en el diálogo Diderot multiplica los esfuerzos por hacer de las palabras de la niña algo que verdaderamente ocurrió. Interrumpe por ejemplo su conversación con ella en el momento de mayor intensidad dramática y emotiva - momento que los semiólogos nos han enseñado a considerar como muy propicio para convencer al oyente-espectador -, para confiar a Grimm lo hermosa que estaba la niña cuando le preguntó qué pasaría con su pájaro:

Et mon oiseau?... Vous souriez... (Ah mon ami, qu'elle était belle! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!) Je continuai: Eh bien votre oiseau? Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau? (1765; p.181).

Detener ahí la conversación, es querer fijar una instantánea de la niña ya confiada y cediendo a su confidente su primera sonrisa. Cuando da por terminado el diálogo y comenta con Grimm su aventura, vuelve a insistir sobre el hecho de que el sentimiento melancólico que la invade no puede ser sólo debido al pájaro, y lo hace de nuevo, dando por supuesto que su amigo ha oído la confidencia de la niña:

Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord vous l'avez entendue, elle en convient, et son affliction le dit de reste. Cette douleur! à son âge! et pour un oiseau! (1765; p.183).

El diálogo mismo es un modelo de veracidad. Lo es en las reticencias iniciales de la niña, que no se resigna a hablar hasta que Diderot no haya encontrado las palabras que la serenen; lo es en la experiencia del hombre maduro que sabe y adivina todo lo sucedido, como si hubiera estado allí; lo es en esa infinita delicadeza suya, que consigue la confianza de la niña; lo es en la progresión misma del diálogo, que llega suavemente a la comunión final; lo es, finalmente, en la necesidad que siente la niña de preguntarle lo que más le inquieta, sin atreverse a hacerlo, teniendo Diderot que ayudarla a hablar:

Ce n'est pas tout encore; vos yeux se fixent sur moi et s'affligent; qu'y a-t-il donc encore? Parlez, je ne saurais vous deviner... (1765; p.182).

Infinidad de detalles le dan a la niña esa vida propia, esa corporeidad cuyas trazas buscamos. Las reservas de Diderot, deseoso de acariciar su mano, son elocuentes:

On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. (1765; p.180).

El condicional y la resistencia de Diderot no se deben a que recuerde su "status" de ficción, sino a la niña misma y al respeto que ya le tiene. Creando en el diálogo la timidez de la niña, que le tapa la boca para que no siga contando lo que la entristece, expresando sus miedos al hablar, su melancolía y sus remordimientos, a la vez que su

ingenuidad e inocencia al recuperar toda su felicidad cuando Diderot le asegura el afecto y el amor de su amado; el filósofo ha hecho algo más que representar un cuerpo y un carácter, ha representado el alma de la niña y ha convertido su pena en algo entrañable para nosotros.

La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort es para Diderot una vivencia que tiene el mismo valor que las vivencias reales. Nos confió ya, con ocasión de la lectura de Richardson, que había vivido, en el intervalo de algunas horas, más acontecimientos y más situaciones que los que una propia vida proporciona (82). La pintura, como la literatura, son, pues, fuente de vida, donde el hombre puede adquirir experiencia y aprender a ser. Arte y vida se hacen intercambiables. El lienzo se convierte en la Naturaleza misma:

Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loutherbourg que le clair de la lune est beau. (Essais; p.28).

Si el lienzo puede dar la sensación de presenciar un espectáculo natural, la naturaleza puede a su vez percibirse como si de un lienzo se tratara. Paseando por las Tullerías o el bosque de Bolonia, cuando, al atardecer de un hermoso día, los últimos rayos de sol que se filtran por las ramas de los árboles convierten el lugar en una sinfonía de luces y sombras, la admiración que experimenta se asemeja a la que se siente considerando una obra de arte:

Alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille arrête l'œil, et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions: quel tableau! Oh que cela est beau! (Essais; p.27)

El arte se hace baremo, escala de referencia. Para juzgar un determinado efecto, para decidir dar o no su aprobación, Diderot imagina cómo resultaría el objeto de estar pintado en un lienzo. Si resiste la comparación, el objeto puede considerarse como bello:

(...) pour juger si une femme qui passe est bien ou mal ajustée, je l' imagine peinte. (1767; p.110).

Con Diderot, entre el arte y la naturaleza el concepto de mimesis se ve doblemente motivado, siendo aplicable indistintamente en los dos sentidos. El paralelismo establecido desmitifica el origen de la vida. El arte puede, incluso, superar a la naturaleza. Es una creencia anclada en el filósofo y que pondrá a prueba con lo que fue el inicio de la novela La Religiosa, esas cartas de ficción escritas al Marqués de Croismare para que abandonara su exilio provinciano. La creencia tiene, naturalmente, eco en los Salones, donde se multiplican los ejemplos que afirman la suprarrealidad del arte:

Les chairs de l'art luttent contre les chairs de Nature. Approchez votre main de la toile, et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. (1767; p.99).

Para convencer a sus lectores, Diderot se esfuerza en renovar analógicamente la comparación entre el arte y la naturaleza. Lo consigue con esa incitación a tocar, a poner la mano en el cuadro para cerciorarse de la realidad de su aseveración, invitación frecuente que hace Diderot al lector; lo consigue enseñando a mirar la naturaleza como si se tratara de un cuadro; lo consigue utilizando en su discurso, indistintamente, los términos que pertenecen a una u otra realidad; lo consigue, finalmente, al confundir al propio lector. Algunos comentarios críticos hacen que las fronteras desaparezcan, sumiéndonos en la total incertidumbre. Éste es el caso del magistral comentario dedicado a Vernet, sobre el que vamos a detenernos en las próximas páginas.

En el Salon de 1767, siete obras del artista son objeto de una peculiar descripción que consiste en hacernos descubrir sus paisajes, no ya como arte, sino como una realidad existencial de Diderot. Cuando el lector se dispone a leer el artículo correspondiente a Vernet, se encuentra frente a una narración de lo que fue un viaje del autor, unos días de reposo en un lugar cercano al mar, lejos del bullicio parisino. El Salon de 1767 está plagado de digresiones. ¿Por qué dudar de que el autor quiera, aquí también, distraerse de la agotadora labor crítica - como en múltiples lugares lo ha hecho -, contando su último viaje? Se nos invita a leer la narración como un hecho autobiográfico. Nada en el texto nos permite sospechar que estamos frente al inicio de la mayor superchería de los Salones; nada, al menos objetivamente - en la práctica, el lector avisado no resiste al placer de la duda, incógnita que acrecienta el interés de la lectura:

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée par la beauté de ses sites. (1767; p.129).

Diderot se dispone a narrar el cuento más largo de los Salones, cuarenta páginas de ficción, imaginada para insertar las descripciones de los cuadros de Vernet, ficción que ningún indicio textual permite desvelar hasta el final, hasta la descripción del Clair de Lune, donde el filósofo se traiciona, sin querer, y revela que todo fue invención suya, que no hubo tal viaje y que los diferentes lugares descritos son los cuadros de Vernet. Pero veamos esquemáticamente cómo se desarrolla esa "deslumbrante mistificación" (83).

Tras una breve descripción del ambiente reinante en aquella casa y que bien podría ser el castillo de su amigo d'Holbach (84), Diderot, en compañía del maestro de los niños del anfitrión, se pone en ruta para visitar "los más bellos parajes del mundo". Su acompañante es el cicerone del lugar, el que mejor sabe donde están las vistas más hermosas, desde

dónde conviene descubrirlas y en qué hora del día la luz realiza su milagro:

Nous voilà partis; nous causons, nous marchons. J'allais, la tête baissée, selon mon usage, lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici. (1767; p.129).

Se ofrece a la mirada de Diderot el primer panorama que retiene toda su atención y que nos será cumplidamente descrito. El panorama, el lector lo habrá adivinado, no es otro que el primero de los cuadros de Vernet. Pero no se agotan tan fácilmente las pinturas del artista, y habrá que recorrer mucho camino, de día y de noche, subir y bajar, vencer espinos, zarzas y arbustos por los senderos más recónditos, para alcanzar a ver esos lugares hermosos. El paseo, salpicado de descripciones y momentos de silencio debidos a la impresión recibida por la belleza, se desarrolla, no obstante, en el tiempo por la progresión de un diálogo que entablan Diderot y el maestro, diálogo del que destacaremos dos temas, los dos grandes pilares que lo sustentan y explican las diferentes digresiones. El primer tema que se plantea y hace discurrir a los viajeros, es dilucidar cuál de los paisajes, el artístico o el natural, es el más hermoso. El maestro, discípulo admirador de la naturaleza, comete la imprudencia de preguntar al filósofo, cuando están contemplando la primera vista, qué artista habría podido imaginar siquiera tal escena. Diderot afirma que Vernet es capaz de inventar parajes tan bellos y aconseja al abate que vaya a ver la exposición de pinturas del Salón en París. El maestro se niega a creer que puedan serle familiares a un artista tantos detalles "a priori" insignificantes, pero que se conjugan para ofrecer esa espectacularidad propia de la naturaleza:

Vous avez beau dire Vernet, Vernet, je ne quitterai point la nature pour courir après son image; quelque sublime que soit l'homme, ce n'est pas Dieu. - D'accord; mais si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre! Combien l'art en supprimerait qui gâtent l'ensemble et nuisent à l'effet, combien il en rapprocherait, qui

doubleraient notre enchantement! - Quoi, sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène? - Je le crois. - Dites-moi donc comment il s'y prendrait pour l'embellir. - Je l'ignore, et si je le savais je serais plus grand poète et plus grand peintre que lui (...) - Mais Vernet ne sera toujours que Vernet, un homme. - Et par cette raison, d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration. (1767; p.131).

Si el proyecto artístico es mimético y la naturaleza el modelo a seguir, a la inversa, el arte abre los ojos del profano y le ayuda a apreciar mejor y más sutilmente esa misma naturaleza descrita, en la infinitud de su variedad, por el genio del pintor o del literato. Existe, pues, un enriquecimiento mutuo. La conversación prosigue así su rumbo, interrumpida a ratos por la belleza de los diferentes lugares, pero, aunque los dos hombres aparenten poner en ella una atención relativa, no dejan de analizar todos los aspectos del problema. El maestro no se deja fácilmente convencer y Diderot tiene que desplegar toda su fuerza argumental, hablar de las pirámides, de Rafael, del Antínoo y la Venus de Médicis, de la ley de necesidad sin inteligencia ni esfuerzo que anima las obras de la Naturaleza, para enseñar al abate la superioridad del arte y hacer que se rinda a sus argumentos. Finalmente, un granito de polvo se mete en el ojo del maestro, lo que le permite a Diderot concluir:

La nature est bonne et belle quand elle nous favorise, elle est laide et méchante quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes. - Voilà des idées qui me mèneraient loin. - Cela se peut. - Et me conseillerez-vous d'en faire le catéchisme de mes élèves? - Pourquoi non? Je vous jure que je le crois plus vrai et moins dangereux qu'un autre. - Je consulterai là-dessus leurs parens. - Leurs parens pensent bien et vous ordonneront d'apprendre à leurs enfans à penser mal. - Mais pourquoi? Quel intérêt ont-ils à ce qu'on remplisse la tête de ces pauvres petites créatures de sottises et de mensonges? - Aucun, mais ils sont inconséquents et pusillanimes. (1767; p.137).

Cuando el maestro parece vencido y nuestros amigos están de vuelta a casa, tendrán ocasión de descubrir, al llegar, unas hermosas vistas del castillo. Les separa una ensenada, pero alcanzan a ver, al otro lado, todo el mundillo que convive con ellos. Hay un grupito de hombres apartados, que bien podrían ser los que dejaron discurriendo apasionadamente sobre el gobierno y la política cuando se marcharon para pasear. Parecen disfrutar ahora, ya más sosegados, de los últimos rayos de luz. En efecto, el sol se pone. Ha transcurrido todo una tarde de paseo. Diderot ha descrito con esta última vista tres de los cuadros de Vernet. El lector naturalmente sigue sin sospecharlo. El autor ha ido acumulando en el diálogo una infinidad de detalles insignificantes, que dan veracidad a la narración. Basta con volver a leer el último ejemplo citado. El pensar, por parte del maestro, en una utilización práctica de la conversación que acaban de tener, la necesidad de hablar previamente con los padres de los niños, la reflexión de Diderot sobre la inconsecuencia de la personas, son algunos de esos detalles que no aportan nada en sustancia a la discusión de base, pero que se encadenan bien y crean toda la apariencia de una conversación real, de una conversación que hubiera podido tener lugar. Así prosigue el artículo de Vernet, el más prolijo de toda su crítica de arte. El diálogo parece inagotable. A veces se transforma en un monólogo interior, cuando Diderot, a solas, confortablemente sentado en un sillón y contemplando un paisaje admirable, deja vagar su imaginación y vuelve a pensar en los argumentos del maestro al experimentar una sensación de plenitud, que parece sentir por primera vez:

L'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier: où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il? Rien. Que désiré-je? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est, il jouit de lui-même. (1767; p.139).

El monólogo añade veracidad a la narración de Diderot. ¿Existe algo más natural, estando a solas, que volver a pensar en el último momento vivido y, aportándole la reflexión posterior y más objetiva, modificar sensiblemente la propia opinión, en función de un estado anímico? Mientras, en el castillo la vida transcurre igual. Al día siguiente será otro paseo, otro camino, otro diálogo. Y así a lo largo de tres días. Con la misma fluidez un pensamiento lleva a otro, el camino se anda y los paisajes se describen. La ilusión del lector se mantiene así hasta el penúltimo de los cuadros, frente al que Diderot, llevado por el entusiasmo de la descripción, se traiciona, pronunciando la palabra artista. Grimm, el Grimm ficticio, descubre entonces la verdad. Todo ha sido una ficción. Llevado por el entusiasmo del cuadro de Vernet, Diderot olvida que está haciendo un cuento y se sitúa repentinamente delante de la obra, alabando al artista:

Quoi, me direz-vous, l'instituteur; ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés? *À vero.* - Ces différens sites sont des tableaux de Vernet? - Tu l'as ditto.- Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels et que vous avez encadré des paysages dans des entretiens? - *À meraviglia. Bravo, ben sentito.* (1767; p.159).

Roto el efecto de ficción, Diderot parece volver a la realidad crítica con cierta dificultad. El empleo del italiano en sus respuestas es como una nota alegre para disfrazar mejor la tristeza de la ruptura que ha provocado, aparentemente sin querer. En adelante, el filósofo ya no podrá hablar de la naturaleza, ni de Dios, tendrá que hacerlo del arte y de Vernet. Sólo le queda un cuadro por describir, trabajo que cumplirá en el mejor estilo objetivo, inadecuado, a su entender, para transmitir lo bello. Concluye, de esa forma, racionalmente, el segundo gran tema que vertebra el diálogo con el abate durante esos días pasados en el campo y al que aludíamos al principio: ¿Es el lenguaje filosófico adecuado para crear la belleza? (1767; p.152). Sin duda, no. Preciso, objetivo, con sus cohortes de expresiones abstractas y huyendo de imágenes figuradas, el espíritu filosófico puede ser apto para observar, comparar, razonar,

encontrar diferencias, discernir la mentira y los defectos de un razonamiento, pero sólo la imaginación puede crear belleza:

Le génie crée les beautés, la critique remarque les défauts; il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre. (1767; p.154).

Los polos opuestos, dos enfoques entre los que oscilan los Salones, entre los que oscila el mismo comentario sobre Vernet, que se convierte en una justificación analógica de la diferencia entre espíritu filosófico y espíritu poético. Diderot sabe que, al cabo del tiempo, lo que queda en la memoria de cualquier lector es la sensación vivida en el momento de la lectura. De ahí que sus esfuerzos se concreten en reemplazar la crítica de los defectos por lo que Sainte Beuve llamó, hablando de los Salones, "la crítica fecunda de la belleza" (85). Era una analogía diderotiana: "El genio lo fecunda todo" (1765; p.241). Hablar de los cuadros de Vernet y proponerse dejar una huella duradera en la mente del lector, es un reto que le obliga a abandonar las descripciones científicas y la axiología, es un reto que sólo puede lograr la transposición poética. En el artículo dedicado a Vernet, ésta adopta la forma de una ficción en la que los cuadros dejan de ser objetos, dejan de ser obstáculos, para integrarse en una vivencia, en una experiencia. Los tímidos paseos por los cuadros se convierten, con el pintor del Clair de lune, en un "recorrido iniciático" (86). Pero lo esencial no son las vistas panorámicas que el filósofo describe a lo largo de los tres días, sino el camino que se anda, es decir el diálogo. Él es el verdadero protagonista, lo que mantiene la atención del lector a lo largo de unas cuarenta páginas. La emoción ante el panorama puede romper momentáneamente su normal desarrollo pero, al igual que la ráfaga de viento, lo atiza, lo reaviva y le permite resurgir, luego, con más fuerza. Se desliza, incluso, en las descripciones, un error muy llamativo. El sexto panorama, que el autor descubre solo, porque el maestro vigila a los niños, le paraliza de emoción. Es el único por el que no reprime las lágrimas. Sin embargo, en la valoración final del artículo, Diderot lo juzga como el menos interesante. ¿Error que le habría pasado inadvertido o una pista que nos da el filósofo para que prestemos una importancia

relativa a las descripciones? Lo que se fija en la mente del lector es algo más que la impresión de observar un paisaje real, es toda una atmósfera, un ámbito de vida y convivencia donde una misma armonía, hecha de paz y de serenidad, recorre el paisaje y sus gentes, un ámbito donde cabe ese diálogo lento, prolífico, profundo, un diálogo sosegado y filosófico, verdadera y única metáfora del paisaje majestuoso que lo provoca.

A lo largo de estas páginas, hemos visto cómo la metáfora inicial, la que quiere transmitir la fidelidad de una imitación, se revitaliza, se rejuvenece por el empleo de múltiples imágenes colaterales: las que invitan a tocar el cuadro y a servirse de los objetos pintados, las que invitan a mirar de una determinada manera la realidad, como si de un cuadro se tratara, las que consisten en un juego de palabras, empleando para el lienzo las que correspondería a la realidad y viceversa... En la confusión, el artista ha perdido su "status" de imitador para adquirir el de creador. Lo ha perdido analógicamente, como lo resume espléndidamente la metáfora dedicada a Vernet:

Il a volé à la nature son secret: tout ce qu'elle produit, il peut le répéter. (1763; p.228).

Es el más hermoso elogio que podía hacer un filósofo (87). Racionalmente, le cuesta formular en qué consiste esta parcela creativa del pintor. Vuelve, a menudo y como por instinto, al concepto de imitación:

Plus ta copie sera fidelle, plus ton tableau sera beau. Je me trompe. Tu donneras à ces femmes un peu plus de légèreté, tu les toucheras moins lourdement; tu affaibliras le ton jaunâtre et sec de cette terrasse (...) (1767; p.140).

Pero el paso se ha dado, el objeto pintado no es ya reproducción, presencia figurada, se ha convertido en un objeto real que puede tocarse, comerse, beberse, acariciar o hacer hablar. El artículo dedicado a la

Jeune fille qui pleure son oiseau mort de Greuze o el último que acabamos de estudiar sobre Vernet son los ejemplos más espectaculares de la crítica que se hace inventiva. No son los únicos. El comentario dedicado a Fragonard, y sobre el que nos hemos detenido en la primera parte (88), o el que concierne a las ruinas de Hubert Robert, que estudiaremos en el siguiente capítulo, son otros magníficos ejemplos. Los investigadores han establecido numerosos puentes entre la crítica de arte y la obra poética de Diderot. Para limitarnos a los nombres más prestigiosos, recordaremos que el cuento hecho para el artículo de Vernet, Chouillet lo denomina "promenade" y lo compara a Jacques le fataliste (89); para Jacques Proust es el Salon de 1767, en su globalidad, el que se asemeja a la citada novela (90); el fragmento crítico sobre Corésus et Callirhoé se ha querido leer a la luz de La Religieuse (91). Puentes que ponen en evidencia una huida del texto crítico hacia la escritura. Recalcaremos, con Faguet, que tales huidas en una obra tan extensa fueron, en definitiva, muy moderadas (92).

Los ejemplos estudiados aquí son los "icebergs" que rehuyen quedarse en el estricto marco crítico. Con ellos no hay descripción objetiva, ni axiología, ni explicación que fundamente de manera racional el entusiasmo de Diderot. Son los artículos menos neutros, pero los más evocadores. Todos son espacios de ficción, sea cual sea la formal final adoptada - teatro, diálogo, sueño, paseo... -, ficción creada con la misma finalidad, la de transformar el cuadro en una realidad viva y dar a los personajes un espesor existencial. Diderot, no lo dudamos, supo ver, recordar y dar a ver. Barbey d'Aurevilly dijo de él que era "un épouseur de sujets", porque tenía la fuerza y el genio de "fecundar" los temas que tocaba (93). La observación se aplica con gran acierto a esta crítica de carácter positivo. En este "fantástico laboratorio" que son los Salones (94), todos los artículos sobre los que acabamos de detenernos apuntan a una misma meta: darnos a ver y a leer un peculiar encuentro, una ensoñación de Diderot. Sabemos que las imágenes eran para él más tenaces que cualquier verso y que las figuras de Rafael, por ejemplo, le seguían

acompañando (1761; p.156). ¿Cómo dudar de que su experiencia como crítico haya ampliado el espacio social en el que se movía?:

Qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour et que je ne resterais pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé? Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. (1767; p.162-163).

2.1.3.2. El silencio y la formación de un espacio ideal y simbólico imaginario:

Si las metáforas no son la característica del discurso laudatorio, una imagen se repite insistentemente en la crítica de arte de Diderot, una imagen simple y anodina a la que no se presta excesiva atención de inmediato por su aparente banalidad, pero que recorre todo el cuerpo crítico y se hace muy elocuente al oponerse "a priori" a su personalidad. Nos referimos a la palabra "silencio" aplicada al cuadro, a su efecto, a la atmósfera que de él se desprende, a la impresión general que el filósofo siente frente a él. En las próximas páginas, observaremos algunos lugares de aparición de la metáfora en el discurso crítico. Descubriremos, en un segundo momento, una de las hermosas ensordecimientos que deriva de la presencia de ese silencio, lo que se viene llamando la poética de las ruinas, y, por último, reconstruiremos un espacio ideal que se dibuja cuando se está atento a lo que linda con la metáfora del

silencio, espacio simbólico, imaginario, que probablemente escapara al control del filósofo.

Aunque se aprecie una mayor presencia en 1765 y 1767, la figura del silencio aparece desde los inicios de la crítica de arte y se presenta, tanto como logro de algún pintor, que como ausencia o carencia que hubiera podido mejorar la obra de haberse rectificado. La Magdalena en el desierto de Carle Vanloo carece a su alrededor de ese silencio que la hubiera hecho más interesante (1761; p.116). Diderot percibe la falta de silencio en los detalles más aparentemente inocentes:

Sur le devant un canal d'où jaillit vers la droite un petit jet d'eau mesquin, de mauvais goût et qui rompt le silence. (1765; p.37).

En las sustituciones que Diderot propone, particularmente en las poéticas, el silencio forma parte esencial del decorado. Es, por ejemplo, el caso del cuadro Angélique et Médor, que tendría lugar en un espacio de sombra y de silencio (1765; p.59), o del cuadro Le Jugement de Paris, donde todo anunciaría "un grand silence, une profonde solitude et la chute du jour" (1761; p.126). Diderot percibió el silencio en las composiciones de casi todos los pintores que le gustaron. En el Salon de 1763, fue el caso de Vernet (1763; p.227). En 1765, lo percibió en el San Gregorio de Carle Vanloo (1765; p.47), en un cuadro de Deshayes (1765; p.99) y en La Pastorale russe de Le Prince:

(...) il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence qui m'enchantent. (1765; p.225).

En 1767, Diderot lo detecta en Vien (1767; p.76), en Vernet (1767; p.135) y en algunas obras de Hubert Robert. Lo percibe naturalmente en Chardin, poseedor, según Seznec de "une certaine qualité de silence" (95). El filósofo le dedica una de las más bellas imágenes de sus ensayos. Compara su obra, globalmente, a un lugar de silencio y de bienestar:

On s'arrête devant Chardin comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque

s'en appercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais. (1767; p.129).

Boucher, sin embargo, nunca supo producir tal efecto en sus obras (1763; p.196). En esta breve lista -el lector lo habrá observado-, falta un pintor, uno solo de los que Diderot apreció, falta Greuze. Ninguna de sus obras es merecedora de tal imagen, lo que nos confirma que su entusiasmo fue pasajero, epidérmico, salvo para *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*.

En 1767, dos obras son consideradas por el público como las obras cumbre de la exposición, dos "grandes machines", como se denominaba a las composiciones de gran tamaño y pertenecientes al "género histórico". Son las obras de Vien y de Doyen. Las dos despiertan entusiasmo y admiración. Diderot las estudia muy detalladamente. En Vien todo es armonía. Se desprende del santo una impresión de tranquilidad, de nobleza, un carácter apostólico en el que se lee la dulzura y la firmeza. En el auditorio, las expresiones son simples y naturales. Nada es atormentado. El conjunto respira "le plus beau repos" (1767; p.76), pero le faltan cualidades importantes como la fuerza y la imaginación, cualidades que están en el cuadro de Doyen. Todo lo que falta a Vien, Doyen lo tiene, y viceversa. *Le Miracle des Ardens* colecciona las escenas patéticas, muestra la violencia en el sufrimiento hasta la exageración, hasta el paroxismo. A la densidad expresionista de las figuras, se suma un colorido fuerte, luminoso, llamativo, una mezcla de fuego hecha de amarillos y rojos que aumenta la impresión de fuerza y de movimiento. El cuadro parece conjugar muchos de los elementos que en anteriores Salones reclamaba el filósofo; sin embargo, a la hora de optar y decidirse, Diderot confiesa sus preferencias por el de Vien *Saint Denis prêchant la foi*. De los dos, es el cuadro de Vien "*qui vous enchaîne*" (1767; p.76), el cuadro del que emana el silencio:

Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment. C'est toute la magie secrète de

l'art sans apprêt, sans recherche, sans effort. (1767; p.76).

El análisis del cuadro de Doyen le dará ocasión de descubrir que antes actuó a la ligera, hablando de expresiones (1767; p.190). El público le otorga sus preferencias, porque resulta más fácil apreciar una expresión fuerte, violenta, trágica, que un rasgo poético debido a un gesto tranquilo, delicado y simple. Ya en 1765, denunció la facilidad que encerraba pintar escenas de violencia. Lo mismo ocurre en el teatro, donde lo difícil es pronunciar con arte una frase anodina y no cargada de contenido pasional. La evolución hacia la búsqueda de una fuerza artística, más sutil que el simple expresionismo, había comenzado:

C'est lorsque le peintre a laissé de côté tout l'avantage qu'il pouvait tirer d'un moment chaud, que j'attends de lui de grands caractères, du repos, du silence, et tout le merveilleux d'un idéal rare et d'une technique presque aussi rare. (1765; p.243).

El abandono del gusto por el énfasis conllevaba una mayor búsqueda de silencio. Más que abandono deberíamos decir desviación, porque Diderot experimenta indudablemente una conmoción en el alma que debe canalizar de alguna forma. La evolución le lleva a un progresivo aprecio de las tormentas, las tinieblas y todos los aspectos misteriosos de la naturaleza (1767; p.165-166), lo que da a su poética un aspecto prerromántico muy marcado.

** **

El silencio tiene para Diderot un poder mágico. Cada vez que lo percibe, se queda hechizado. Algunas de las obras de Hubert Robert le producen ese efecto:

On s'oublie devant ce morceau, c'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Salon ou dans un atelier qu'on est, c'est dans une église, sous une voûte, il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse. (1767; p.245).

No todas sus obras son portadoras de silencio. Es el gran defecto del artista. Demasiadas figuras y movimientos entorpecen la resonancia del reposo, la tranquilidad y el silencio. Las obras son numerosas - cuadros, esbozos, dibujos -, pero de desigual fortuna. Algunas excelentes, otras lo son menos, pero todas tienen un interés mayor que va más allá de la propia pintura: la representación de unas ruinas romanas que recuerdan al filósofo un tiempo pasado por el que siente veneración, que le recuerdan a todo un pueblo que supo dar a las bellas artes una perfección aún sin superar. El anhelo por ese tiempo remoto de la Antigüedad, provoca en el filósofo un sentimiento de melancolía (96):

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais et nous revenons sur nous-mêmes. (1767; p.227).

Cuando se suma la magia de la pintura al efecto producido por la contemplación de las ruinas, Diderot se extasia y siente un irrepresible deseo de robar (1767; p.227). Es lo que le ocurre viendo el cuadro de Hubert Robert la Grande Galerie éclairée du fond. En la admiración, el tiempo parece detenerse. En esta suspensión del tiempo, el alma da un vuelco. Lo que ven los ojos fractura al ser en su entereza, para contemplar, como en un espejo mágico, el tiempo pasado. El arte encierra esa fuerza capaz de crear un vacío en el que surge otro mundo, el mundo interior del espectador:

L'étonnante dégradation de lumière! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! On ne se lasse point

de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré! (1767; p.228).

Así nace la muy corta pero hermosa poética de las ruinas, que Diderot nos ofrece en el Salon de 1767 (97), y de la que es como el inventor. La ensoñación empieza siendo filosófica:

Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde! Je marche entre deux éternités. (1767; p.228).

La reflexión sobre la decadencia de la humanidad se torna reflexión sobre el ser humano. La imaginación poética se abre al pasado del hombre y, por analogía, a su condición de mortal (98). La infinitud del mundo y del tiempo dan la justa medida del hombre. ¿De dónde proviene ese afán por perdurar, si todo a nuestro alrededor nos anuncia el inevitable fin? La ensoñación deriva sobre uno mismo:

Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! (1767; p.229).

Las ruinas, y el ámbito de soledad y secreto que las rodea, acallan ese vano deseo de inmortalidad. En el silencio y el recogimiento que el espacio impone, el hombre puede entregarse sin miedo a ser él mismo, puede sondear su corazón y abandonarse al sentimiento que lo oprime:

Dans cet asyle désert, solitaire et vaste je n'entends rien, j'ai rompu avec tous les embarras de la vie; personne ne me presse et ne m'écoute; je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte. (1767; p.229).

Las locas ideas de eternidad ceden paso al diálogo con uno mismo. En la ruptura con la agitación exterior, el ruido y las luchas, ya lejos de las amarras existenciales, del lugar del vicio y del error, el alma se presta a gozar de sí misma. El hombre se pone a la escucha de su propio cuerpo. Es lugar de debilidad, por la invitación a la autocomplacencia,

lugar que nos seduce, como todas las cosas que nos permiten ser auténticos, sin máscara, y disculpan esta debilidad. Pero es también lugar de fuerza y rejuvenecimiento, porque el alma encuentra el modo de aliviar el sufrimiento. En el relato de las sensaciones y los sentimientos que tales paisajes provocan, Diderot se hace ambiguo. Llegado a la debilidad que caracteriza al hombre, Diderot rompe la enunciación en primera persona, que representaba su propio discurso, para introducir la palabra de una mujer que busca consuelo a su desencanto. No se percibe claramente en el texto en qué momento esa primera persona vuelve a ser Diderot, hasta la presencia del adjetivo masculino "heureux" que indica que tal cambio ha tenido lugar. Mientras, en el espacio indefinido transcurrido, la melancolía de la separación ha podido desvanecerse por un momento, el tiempo del placer, vivido en soledad si no fuera por la imaginación:

Si l'absence nous tient éloignés, j'y viendrai rechercher la même ivresse qui avait si entièrement, si délicieusement disposé de nos sens, mon cœur palpitait d'ardeur; je rechercherai, je retrouverai l'égarement voluptueux. Tu y seras jusqu'à ce que la douce langueur, la douce lassitude du plaisir soit passée. Alors je me relèverai, je m'en reviendrai, mais je n'en reviendrai pas sans fixer mes regards sur l'endroit où je fus heureux avec toi et sans toi. (1767; p.229).

Quizás no importe quién se esconda tras esa primera persona. Quizás no sea ni la mujer, ni Diderot, sino la imaginación del propio lector inmerso ya en el texto al final de este corto poema lírico. No hay admiración sin esa lesión afectiva del ser, que le lleva a la tristeza al recordar la pérdida de lo que ni siquiera alcanzó a poseer. Las ruinas gritan la soledad, y gritan la ausencia. ¿Pero, acaso existe otro lugar donde unirse, donde fundirse con el ser amado?:

Que fais-tu à présent? Où es-tu? n'y a-t-il aucun antre, aucune forêt, aucun lieu secret, écarté, où tu puisses porter tes pas et perdre aussi ta mélancolie? (1767; p.130).

Exorcizar la melancolía pasa por la sublimación de la ausencia, por la comunión de las almas, en definitiva por la fuerza de la imaginación. La felicidad es efímera, pero el hombre tiene la memoria que le permite repetir y multiplicar esos escasos momentos de luz. Diderot vuelve solo a las ruinas, y sólo puede volver a sentir la felicidad de antaño con su amada. La escucha de la imaginación lleva al gozo. Después, la vuelta entre los hombres es placentera:

et à mon retour, les hommes verront ma joie, mais ils n'en devineront pas la cause. (1767; p.230).

El placer físico, saciado en soledad, puede leerse como metáfora del gozo estético. Es la misma atmósfera de soledad, silencio y secreto que requiere el alma para su expansión. Cuando retumba en un cuadro ese efecto de paz y de serenidad, la imaginación, en libertad, suple las ausencias.

Uno de los momentos más líricos de los Salones, la expresión de la nostalgia del autor por un viaje con su amigo Grimm que no se puede realizar, lleva también emparejado el anhelo de un silencio que no se podrá oír. La metáfora empleada para hablar de Italia hace, del país evocado, el lugar del silencio por antonomasia. El subrayado nos pertenece:

Pour ce voyage d'Italie si souvent projeté, il ne se fera jamais. Jamais, mon ami, nous ne nous embrasserons dans cette demeure antique, silencieuse et sacrée, où les hommes sont venus tant de fois accuser leurs erreurs ou exposer leurs besoins, sous ce Panthéon, sous ces voûtes obscures. (1767; p. 53).

El silencio es el marco donde puede realizarse el verdadero encuentro. De su percepción en el cuadro y de su intento de descripción se configura un espacio ideal imaginario que las próximas páginas quieren representar.

El silencio es sinónimo de paz, descanso, tranquilidad. Basta con volver a leer los ejemplos, para encontrar alguna de estas palabras en el contexto lingüístico inmediato a la aparición de la metáfora. A esa atmósfera de reposo podemos ponerle un color. Recordamos la oposición, en el Salon de 1767, entre Vien y Doyen. La obra de Vien es el lugar de silencio donde "l'oeil est toujours recrée, parce qu'il y a calme et repos" (1767; p.129). En Doyen sin embargo "il n'y a point de repos" (1767; p.190), no hay lugar donde descansar la mirada. Su composición es una mezcla de amarillos, un abuso de amarillos, como demuestra la extensa e inusual referencia al color que Diderot le dedica:

Ce qui achève d'augmenter la confusion, la discordance, la fatigue de l'oeil, ce sont des tons jaunâtres trop voisins et trop répétés: les nuages sont jaunâtres, la carnation des hommes jaunâtre, les draperies ou jaunes ou d'un rouge mêlé de teintes jaunes: le manteau de la figure principale d'un beau jonquille, les ornements en sont d'or, il y a des écharpes tirant sur le jaune, la grande suivante au derrière énorme est jaune. (1767; p.187).

El amarillo es el color del sol, del oro, un color lleno de alegría, un estímulo. En oposición, está el verde, color que predispone al descanso, color del que Diderot prácticamente no habla. Pero sabemos que las menciones al color suelen ser negativas, lo que confirma que el verde no le molestaba, ni le indisponía, pues sería ingenuo pensar que en esa década de la pintura los artistas siempre lograsen representar airoosamente el verde para fracasar sólo cuando se tratara de conseguir otro color. Diderot rechaza el amarillo y se complace, por lo tanto, en contemplar el verde. En 1763 por ejemplo, un paisaje de Louthembourg le resulta de lo más atractivo. Invita a Grimm a disfrutar con él de un paseo por el interior del cuadro, pero antes le advierte:

Il est un peu trop vert, à ce qu'on dit; mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. (1763; p.224).

La restricción "à ce qu'on dit" no incluye al locutor. La opinión es aceptada porque la crítica es general, pero no se comparte. La conjunción

"mais" reafirma la idea previa, idea no explicitada, pero que subyace y podría formularse así: "aunque los demás lo encuentren demasiado verde, sigo viéndolo apacible y grato". La frase demuestra que, a pesar de la opinión generalizada que condena el verde como algo excesivo, Diderot no lo percibe. De verlo, no podría notar esa sensación de frescor que le es grata, evidente consecuencia del espesor del bosque y de la concentración de verdes. El color verde se asimila, por analogía, a la "fraîcheur" de un lugar sombreado, al "frigus opacum du poète" (1765; p.205), palabra cargada en la crítica de arte diderotiana de una connotación altamente positiva por los numerosos ejemplos que el texto ofrece:

Et ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenant. (1763; p.196).

Un des morceaux (...) m'a singulièrement frappé par la couleur, la fraîcheur, la diversité des objets, la beauté du site et la vie de la nature. (1765; p.140).

El frescor no es algo desapacible y húmedo; es protección, alivio, poder vivificante que vuelve a dar al cuerpo su equilibrio. Es lo que regenera, el agua más benéfica:

Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain! (1767; p.135).

En el texto, la palabra "vapeur" se presenta como sinónimo de frescor y adopta las mismas connotaciones:

Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! Comme ces vapeurs éparses sur les objets de la nature les ont rafraîchis et vivifiés! (1765; p.134).

Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. L'air y est épais, la lumière chargée de la vapeur des lieux frais (...). (1767; p.230).

El frescor convertido en vapor se hace caricia. Es placer táctil, físico, sensual y se hace prolongación del silencio como la luz tenue. Diderot muestra en los Salones una marcada preferencia por el sol

poniente, ese momento del día en que la escena del mundo se hace silenciosa y tranquila (1765; p.130). Es el momento que Diderot elige para alumbrar la belleza de las tres Gracias en el cuadro que rehace (1765; p.32), así como en gran parte de las sustituciones poéticas. El San Gregorio de Carle Vanloo le parece sublime, porque encuentra en el lienzo "la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre" (1765; p.47). No podemos olvidar que la obra de Vernet que mayor impacto le produce es el Clair de lune. Con Hubert Robert es también un juego de luces el que da a las ruinas un aspecto mágico. Así, sucesivamente, los ejemplos podrían multiplicarse. La luz vespertina se hace análoga del silencio, y la conjugación de ambos convierte el lugar en sagrado:

J'allais devant moi, ruminant ces objections, qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. (1767; p.146).

Llama la atención ver cómo se tejen, por debajo del texto y con hilos imperceptibles, las diferentes imágenes de carácter positivo de la crítica de arte de Diderot. Unas a otras se atraen para confluír, enriqueciéndose en un mismo punto. Si es cierto que "Toutes les intensités sonores, du silence au fracas" hacen irrupción en los Salones (99), sólo el silencio tiene el poder de hipnotizar al filósofo. Este ser, predispuesto a dilatarse, a expandirse, a ofrecerse (100), sentía obsesión por el silencio, el secreto, el misterio y la sombra, pues es el lugar al que vuelve, analógicamente, con más asiduidad. En sus ensañaciones más constantes, surge ese rincón de naturaleza que no es lugar risueño y primaveral donde todo comulga de la misma alegría. No es un "paisaje heroico", como lo imagina Nornet (101), ni el paisaje bucólico en el que piensa Gita May. La más constante de sus figuras oníricas es siempre un lugar recóndito, oscuro, secreto, habitado por el silencio, un islote de verde, de sombra y de frescor en el que aumenta la sensación de placer y bienestar el saberse protegido de la gran luz y del sol ardiente que abrasa la tierra. Lugar que reúne las condiciones óptimas para disfrutar de lo que Mauzi ha descrito, hablando del filósofo, como el "bonheur circonscrit" (102), éxtasis puntual hecho de

inmovilidad y plenitud, cualidades que volvemos a encontrar en la crítica de arte:

L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond suspend le temps, il n'y en a plus, rien ne le mesure, l'homme devient comme éternel. (1767; p.135).

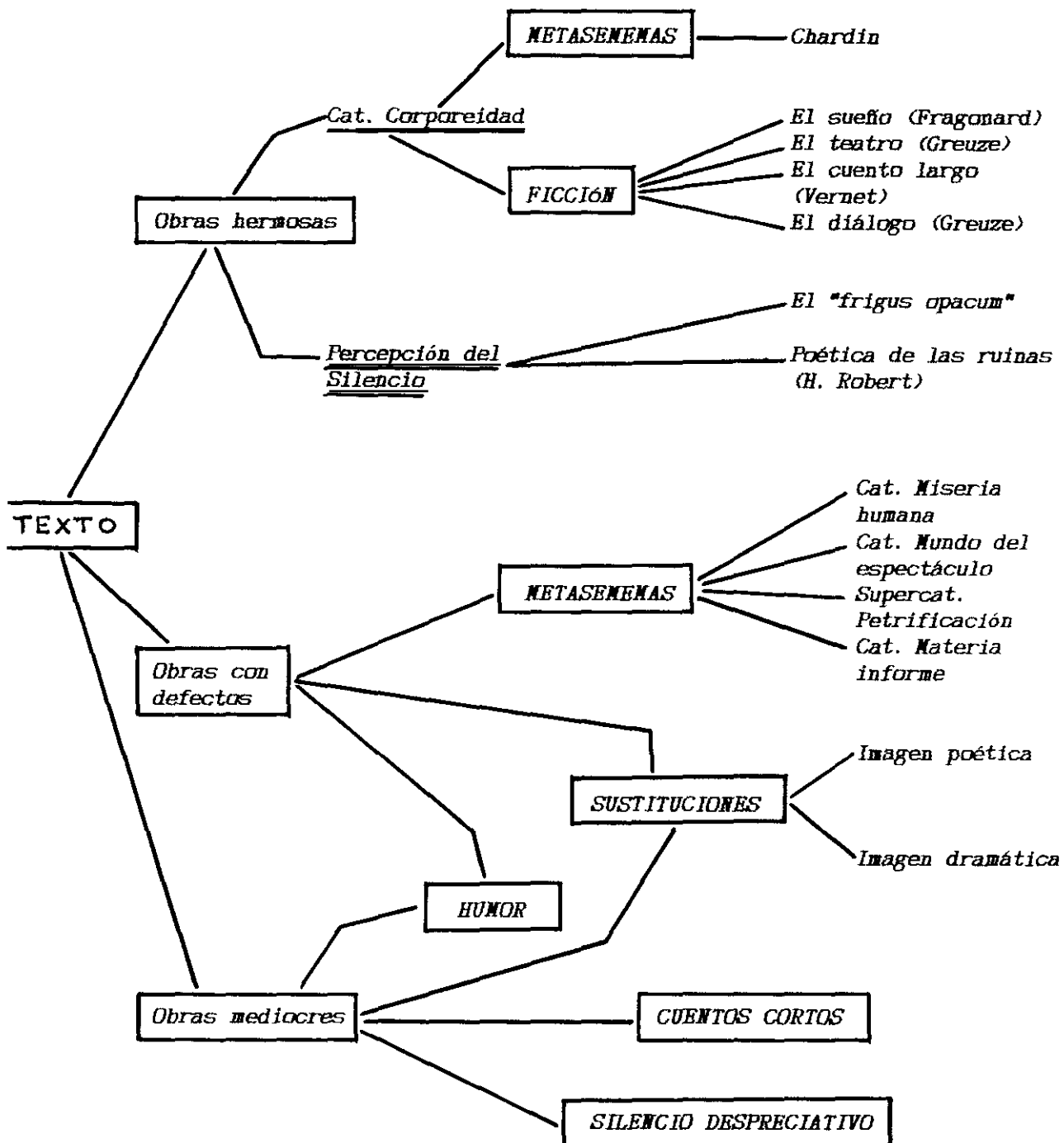
El cuadro que emociona por su belleza se ensueña como lugar de silencio y de descanso, como lugar sagrado donde el alma puede amoldarse y sentir la misma plenitud, como espacio de felicidad mítica donde el alma puede escucharse y oír "les vraies voix" (1767; p.190).

2.1.4. Conclusiones.

El estudio del discurso poético nos ha mostrado tres comportamientos, tres líneas de actuación bien diferenciadas que responden a tres tipos de acierto pictórico. El símil y la metáfora canalizan, con preferencia, una apreciación peyorativa. En el extremo opuesto, la obra que emociona da lugar a un proceso analógico muy elaborado que se resuelve en ficción. En tercer lugar, los mecanismos de huida parecen acoplarse mayoritariamente a las obras por las que más desprecio siente el filósofo. Debemos, no obstante, imaginar con cautela las fronteras que separan los diferentes procedimientos. Bajo una apariencia amena el texto es complejo. No hay compartimentos estancos y, de unos a otros, pueden darse trasvases o intercambios. El humor puede, por ejemplo, unirse a una ficción, cuando despliega todo su arsenal y se convierte en una parodia del cuadro. Las metáforas se dan en el discurso

por ejemplo, unirse a una ficción, cuando despliega todo su arsenal y se convierte en una parodia del cuadro. Las metáforas se dan en el discurso marcado positivamente. Los cuentos cortos, además de su dimensión crítica, pueden llegar a sustituir un desarrollo teórico; el humor y las sustituciones no se limitan a ser huidas de cuadros mediocres, pueden también serlo de cuadros que sólo presentan defectos. A pesar de tales préstamos, las grandes líneas que acabamos de trazar, y que pretenden simplificar la aprehensión del discurso poético, resumen bien el trabajo analógico de base. Los diferentes medios a su alcance se convierten en verdaderas estrategias, en tácticas muy diferenciadas que parecen adaptadas a las circunstancias y orientadas a producir en el lector una determinada reacción. No vemos la utilidad de volver a resaltar aquí en qué consisten tales medios empleados por el autor. Cada apartado tiene sus propias conclusiones, a las que remitimos al lector. Por otra parte, el cuadro que damos en la página siguiente permite abarcar, en síntesis, el funcionamiento general del discurso analógico. Nos limitaremos, pues, tras esta visión de conjunto, a hacer algunas observaciones de carácter general.

EL DISCURSO POETICO
EN LOS SALONES DE DIDEROT



Resaltaremos, en primer lugar, el esfuerzo de diferenciación que caracteriza la crítica positiva. A la fragmentación de la crítica despreciativa, se opone el sentido unitario de la crítica laudatoria. "Rien n'est beau s'il n'est un" (103) dice el filósofo. El aforismo, que adquiere su pleno sentido en la obra de arte, tiene una resonancia especial en la crítica diderotiana, donde la transposición al lenguaje literario del cuadro que ha gustado logra plasmar, a través de la ficción, ese sentido global de la obra, esa aprehensión de un todo significativo. La crítica peyorativa, por el contrario, desmenuza, pormenoriza, detalla, abarca finalmente la obra de manera minuciosa y puntual. A la concentración que supone crear un todo uniforme, característico del polo positivo de los ensayos, responde la multiplicación de medios que tienden, todos, a fracturar la obra que no gusta y en hacerla, literalmente, estallar. A las figuras negativas, donde rige la imposición, se oponen las figuras positivas, que emplean como arma la seducción, proceso lento, subterráneo y delicado que se resuelve en ensoñaciones múltiples.

El esfuerzo por dar una traducción total lleva a Diderot a crear, para cada una de las obras que le entusiasman, un universo diferente, un sistema simbólico que se aleja irremediabilmente de toda referencia. Para leer el artículo dedicado a la Jeune fille qui pleure son oiseau mort o el de Vernet en el Salon de 1767, no es preciso tener los cuadros ante los ojos. El artículo crítico ha creado su propio referente. No es así para cualquier otra obra, donde el discurso analítico toma su pleno sentido cuando el lector puede seguir en el cuadro o en una reproducción las observaciones críticas del filósofo. El discurso metafórico de carácter negativo se enriquece junto a la obra. Por asimilarse a un lenguaje fuertemente apreciativo, requiere, para producir todo su efecto, la comprobación de su acierto. Tiene, básicamente, una función referencial, cuando, por el contrario, el artículo de carácter positivo tiene una función poética. Hablar de Greuze, de Vernet, de Robert o de Fragonard, es hacer una crítica inventiva y alejarse de los postulados iniciales de descripción y discurso analítico, es olvidar fundamentar su

apreciación. Sin embargo los cuadros se alzan, como monumentos, frente a los ojos del lector, lo que no ocurre con las herramientas axiológicas más propias del discurso crítico. Es el momento de volver a leer la frase de Barthes que encabeza el estudio poético y sintetiza muy bien el esfuerzo de Diderot por restituir el cuadro, esfuerzo frente al que la descripción y la axiología quedan mudas.

Así, el texto oscila permanentemente entre dos horizontes, entre dos infinitos, en lo que se ha llamado con acierto una "travesía de lo imposible" (104). Oscila entre un máximo de objetividad en las descripciones científicas y en la axiología de carácter profesional, y un máximo de subjetividad en el afecto y los recuerdos autobiográficos, por ejemplo. Oscila entre un máximo de discurso crítico - descripción, análisis, axiología - y un máximo de discurso poético, cuyo mejor exponente son las ficciones, los cuentos y las sustituciones.

En esta densidad textual que fascina (105), que Lewinter ha llamado un "fantástico laboratorio" (106) y que llamaremos, parafraseando a Philippe Lejeune un "festival de formas" (107), el significado último se inscribe en el ritmo, un ritmo lancinante que opera, de manera imperceptible, en la conciencia del lector. La crítica de arte de Diderot nos ha parecido el espacio de un ritmo a dos voces que restituyen, como si de un texto autobiográfico se tratara (108), al autor en su integridad. Por un lado, una voz rápida, cortante, tajante, firme. Por otro, una voz lenta, seria, pausada, profunda. La primera es demoledora y humorística. En ella se inscribe todo lo que no gusta a Diderot. Se inscribe su severidad y su ojo crítico; en ella, también, las sentencias condenatorias, el diálogo con los artistas, la descripción científica, la axiología. El filósofo se muestra jovial, simpático, comunicativo, sociable. Aún cuando es severo, severidad que se disuelve a menudo en el humor, Diderot sigue estando alegre. Es el hombre primaveral que salta y se divierte y es, al mismo tiempo, el hombre que tiene prisa por liberarse de alguna obligación, de la descripción o la axiología que le requieren un esfuerzo especial. Es el Diderot de Robert Nauzi "heureux de

façon chaotique" (109) o el Diderot que parece a Georges Poulet *"moins comme un être que comme une succession d'êtres"* (110). Entusiasmado, voluble, sensual, se expresa siempre de manera franca y directa, sin rodeos, siendo, quizás, a veces algo tosco. Es el que mejor responde a la imagen estereotipada que se tiene del filósofo.

Sin embargo, he observado que, cuando el cuadro le emociona, Diderot nunca es eufórico, nunca es ruidoso. No es, entonces, nada de todo lo que acabamos de decir. Frente a la Jeune fille qui pleure son oiseau mort, en el paseo que los cuadros de Vernet le llevan a dar, frente a las ruinas de Hubert Robert, durante el sueño que le revela Coréus et Callirhoé o, sencillamente, cuando se enfrenta a algunas de las sustituciones poéticas, surge otro ritmo, otra voz, otro hombre, otros anhelos. Son momentos de plenitud, en los que Diderot se vuelve sereno, sabio, apolíneo. Es el hombre constante, laborioso y tenaz que llevó adelante el inmenso trabajo de la Enciclopedia, y es el hombre que deja ver una vena melancólica. Es el Diderot encerrado en la soledad de su espacio imaginario, zona umbría, oasis de paz, en el que se esconde el ser más íntimo y tierno de los Salones, el hombre que reclama a gritos el silencio, el hombre que supo hacer de algunas páginas críticas unos inolvidables poemas en prosa.

NOTAS

(1) Boizot, Antoine (París 1702 - id. 1782), pintor y dibujante en la fábrica Les Gobelins.

(2) Jean II Restout (Rouen, 1692 - París, 1768). Pintor francés cuyas obras pertenecen al llamado "gran género", es decir obras de contenido histórico o mitológico. Decoró la cúpula de la biblioteca de la abadía Sainte-Geneviève convertida hoy en el instituto Henri IV de París.

(3) Lepicié, Nicolas-Bernard (París 1735 -id. 1784). Pintor francés, es académico en 1769. Fue alumno de Carle Van Loo y pintó escenas familiares en sus inicios y temas de historia a partir de 1769. Evolucionó hacia el neo-clasicismo. Sus obras más apreciadas fueron, sin embargo, sus retratos y sus cuadros costumbristas.

(4) El método propuesto, y puesto en práctica en los ocho comentarios de textos de Diderot, es visto por Chouillet (1973, p.226) como revolucionario y como "l'annonce d'une ère nouvelle où l'esthétique, renonçant à se saisir dans l'abstrait comme une science des principes, entame le dialogue du sujet et de l'objet" (Chouillet, 1973, p.230). El análisis de los versos de Virgile es considerado, particularmente, como un modelo para el género, al quedarse siempre Diderot en los límites que le imponen el texto (Chouillet, 1973, p.234).

(5) Vid Diderot, 1984 (b), p.54, nota nº 116.

(6) En el Paradoxe sur le comédien Diderot (1985, p.1036) confiesa que si estuvo dudando entre la Sorbonne y la Comedia, en sus años juveniles, fue porque le hubiera gustado vivir con las mujeres del teatro: "Je ne sais ce que je n'aurais pas fait pour plaire à la Gaussin, qui débutait alors et qui était la beauté personnifiée; à la Dangeville, qui avait tant d'attraits sur la scène."

(7) Diderot, 1985, p.1007 y siguientes.

(8) La teoría desarrollada en el Paradoxe sur le comédien (Diderot, 1985, p.1008) es que un buen actor no puede ser hombre sensible. De lo contrario, actuaría con el corazón realizando, por lo tanto, un trabajo muy desigual y con escasos momentos de inspiración y brillantez al estar muy condicionado por su estado anímico. Diderot hace extensivas a la creación y al genio estas ideas que condenan el entusiasmo como perjudicial para la eclosión de lo sublime, que requiere de momentos "tranquilles et froids": "Les grans poètes, les acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles". La teoría se opone - y de ahí que llame la atención - a la imagen estática y simplificadora que la historia de la literatura nos ha transmitido del filósofo. Los

Salones, como lo veremos más adelante, reflejan esa evolución hacia la serenidad y el dominio de sí.

(9) Diderot (1985, p.1037) no siente desprecio por la profesión de actor en general. Tiene incluso admiración por el gran actor, pero tales hombres de talento excepcional son escasos y si la historia del teatro le proporciona algunos ejemplos como, por ejemplo, un Molière, los demás, que son la gran mayoría, no le inspiran simpatía: "...avec les propos et le ton de Camille et du vieil Horace, toujours les mœurs de Frosine et de Sganarelle".

(10) Diderot, 1985, p.1040.

(11) Diderot, 1985, p.1035. Hasta los años 1760, los actores seguían vistiéndose como los grandes señores de épocas pasadas. Hubo un intento de renovación con Favart y Sedaine, pero tal cambio tardó en imponerse por la vanidad de los actores que no se resignaban a vestirse de manera más simple para subir en un escenario. Mornet, 1980, p.166.

(12) Diderot prestaba una gran atención a los detalles más ínfimos: "Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion: il y a bien de la difficulté à les imaginer; il y en a bien encore à les rendre. Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre!" (Diderot, 1985, p.1064-1065).

(13) En el ensayo *Paradoxe sur le comédien* Diderot (1985, p.1051) hace alusión al teatro Nicolet, equiparándolo a las representaciones que puedan darse en un ferial y viendo en sus actores unos "comédiens ébauchés".

(14) Era costumbre de Diderot, según Wilson (1985, p.27), taparse los oídos en los momentos patéticos de una función teatral. Se sabía de memoria las obras de Molière y de Corneille y por los años juveniles, cuando dudaba si seguir o no una carrera artística, le gustaba recitarlas en voz alta en el Jardín del Luxemburgo (Diderot, 1985, p.1036).

(15) Chouillet, 1973, p.233.

(16) La lengua francesa vivía un principio de decadencia según Diderot. La búsqueda de armonía y del "bon ton" ordenaba desechar expresiones fuertes, enérgicas, directas, lo que significaba un notable empobrecimiento. Un exceso de civilización alejaba al hombre de ese orden natural que Diderot imaginaba había sido el de la Antigüedad. Chouillet, 1973, p.219-221.

(17) Marcel era el maestro de danza del rey en 1726. Vid. Bukdahl, en sus anotaciones a Diderot, 1984(b), p.33, nota nº37

(18) Briard, Gabriel (París 1729 - id. 1777). Pintor, profesor de la Academia desde 1776. Expuso, por primera vez, en el Salón de 1761 con la obra *Passage des âmes du Purgatoire au ciel*.

(19) Louis Dupré fue maestro de danza en la ópera hasta 1752. Gargouillade: "Pas de danse. il se forme en faisant, du côté que l'on veut, une demi-pirouette, sur les deux pieds". Bukdahl en sus notas a Diderot, 1984 (b), p.203 nota 543.

(20) "On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu, et que les hommes dont l'habit est si guinguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler." (Diderot, 1975; t. III, p.219).

(21) Wilson, 1985, p.526.

(22) Wilson, 1985, p.546-547.

(23) Hasta mediados del siglo XIX el tamaño grande era normalmente reservado para cuadros de temas históricos o mitológicos. Uno de los escándalos del cuadro de Courbet *Un Enterrement à Ornans* expuesto en el Salón de 1851 es que el pintor se hubiera atrevido a pintar hombres vulgares en tamaño grande como si de un cuadro de historia se tratara. Vid Champfleury, 1990, p.155.

(24) Guérin, François (París ? - Muere después de 1791). Pintor francés que Diderot no aprecia.

(25) Chouillet, 1973, p.365.

(26) Vien era la mujer del pintor al que tantas veces nos referimos. Pintaba bodegones.

(27) Amédée Vanloo (Turín 1719 - París 1795). Fue académico desde 1770 y primer pintor del rey de Prusia. Escuela francesa.

(28) "On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille" (Diderot, 1984 (a), p.22).

(29) in *Essais sur la peinture* (Diderot, 1984 (a), p.18). En el Salón de 1761 (p.140) había observado algo similar: "La couleur est dans un tableau, ce que le style est dans un morceau de littérature (...) de tous les temps le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares."

(30) "Le poète (...) nous fait croire ce qu'il croit lui-même, il nous fait voir ce qu'il veut voir et il n'use des "figures" de rhétorique que pour "défigurer" des signes." Groupe M, 1982, p.123.

(31) De Machy, Pierre Antoine (París 1723 - id. 1807). Pintor de la escuela francesa. Todas sus obras son escenas históricas o temas de

arquitectura. Fue rival de Hubert Robert; sus vistas de París fueron el primer testimonio de la vida de la ciudad en el siglo XVIII y prefiguran las obras de Jongkind.

(32) Caffieri (París, 1725 - id. 1792). Escultor francés. Se especializó en el arte del retrato retrospectivo ligado a la historia nacional. La Comédie-Française posee la mejor colección de sus obras, conseguida a menudo a cambio de una "entrée à vie". Cf. Diderot et l'Art de Boucher à David, p.441.

(33) Vid. las anotaciones de Chouillet a Diderot, 1984(a), p.94, nota nº21.

(34) Arasse, 1970, p.II.

(35) En un artículo de Starobinski, in AA.VV, 1984, p.23.

(36) Bouchardon, Edme (Haute-Marne 1698 - París 1762). Tras haber pasado diez años en Roma, vuelve a París y es nombrado escultor del Rey. Muere antes de terminar la estatua de Luis XV, destruida durante la revolución de 1789 y de la que se dice que el caballo era una obra maestra.

(37) Chouillet, 1773, p.492.

(38) Millet Francisque, (1697 - 1777). Fue hijo y nieto de pintores.

(39) Baudelaire diferencia cuatro tipos de expresión cómica. Una comicidad significativa que se da en Francia donde el arte persigue siempre como una de sus metas la utilidad; una comicidad absoluta, inglesa, que se caracteriza por la violencia y la hipérbole; una comicidad inocente que recuerda el carnaval meridional y es italiana; por último una comicidad que llega hasta lo cruel y se da en España, donde incluso la fantasía tiene siempre algo de sombrío según el autor (Baudelaire, 1976, t. II, p.537 y siguientes).

(40) Gita May (1973, p.100-102) ha puesto de relieve algunas metáforas en las que Diderot se sirve de una terminología musical para hablar del arte. Chouillet (Diderot, 1984(a), p.185, nota 14) recalca el hecho de que dichas metáforas son una convención estilística de la crítica pictórica. Gita May insiste en que tales metáforas son, en la obra de Diderot, de una naturaleza más técnica y de un conocimiento más profundo del arte musical.

(41) Según Angélica, su carácter humorístico y regañón hacía del hogar un infierno, del que Diderot era "l'ange consolateur". In Wilson, 1985, p.456.

(42) Cartwright, 1967, p.177.

(43) Cuando Catalina II compró la biblioteca de Diderot se acordó que le pagaría mil libras anuales, pero la reina le hizo un don inesperado,

dándole como anticipo una suma de dinero equivalente al valor de cincuenta años. Ese acontecimiento explica según Wilson el sentimiento de libertad que se percibe en el Salon de 1767. (Wilson, 1985, p.427).

(44) Comentando ese gusto de Diderot por la digresión, Wilson (1985, p.386-387) ofrece del filósofo un retrato lleno de vida del que reproducimos lo esencial: "Mais l'énergique et infatigable Diderot n'était presque jamais trop occupé pour ne pas se permettre une distraction ou une digression. C'est le Diderot à multiples facettes qui trouvait le temps de jouer aux échecs et au piquet et d'aller dans les cafés; le Diderot qui composait une inscription que personne ne lui avait demandée pour la statue de Louis XV par Pigalle pour la place de Reims; le Diderot qui, prié par un jeune poète de critiquer sa pièce, le submerge sous un déluge de suggestions qui auraient demandé une reprise complète du début à la fin; le Diderot dont la volubilité était notoire; le Diderot qui conta un jour à Sophie Volland qu'il avait eu une éjaculation nocturne, en lui décrivant le rêve qui accompagnait ordinairement pareille occasion; le Diderot qui omettait le plus souvent de dater ses lettres et savait rarement le jour du mois et de la semaine; le Diderot qui oubliait une invitation à dîner qu'il avait acceptée; le Diderot qui, cherchant un livre haut placé sur une étagère, mettait imprudemment le pied sur une chaise posée sur une autre et s'étalait par terre..."

(45) Reinach, 1894, p.122.

(46) Luc, Jean, 1938, p.72.

(47) Alexis Piron (Dijon, 1689 - Paris, 1773), escritor francés, se encuentra hoy olvidado, aunque su éxito fuera grande con sus comedias, en particular La Métromanie. Era mordaz y sus contemporáneos le temían. Escribió para su uso personal un epitafio burlesco: "Ci-git Piron, qui ne fut rien - Pas même académicien." Diderot alude a su obra Les Fils ingrats ou l'école des pères comedia sentimental en versos que se representó en el Théâtre-Français en 1728.

(48) Diderot alude al final del cuento a la vida disoluta de Deshayes. Alude también a ello al inicio del comentario de sus obras en el Salon de 1765, p.93.

(49) Brunot, 1931, p.803.

(50) Paul Vernière, 1968, p.16.

(51) Carol Blum en el artículo "Fesser et confesser: deux impulsions de Diderot vers la femme", (Cf. AA.VV, 1985, p.101), observa respecto de las pinturas eróticas del filósofo un detalle que podríamos aplicar a los Salones: "La femme dans une position à la fois érotique et absurde, un spectateur suspendu entre la moquerie et la convoitise; une humiliation ou reçue ou infligée, c'est une image à laquelle Diderot revient à plusieurs reprises".

(52) El filósofo no duda, llegado al caso, a ser irrespetuoso con la religión. Algunas comparaciones de carácter negativo toman incluso sus analogizantes en este campo semántico: "Si ces soldats sont bien de position, ils sont mal de caractère, (...) ils compatissent comme des moines" (1765; p.77). No hemos estudiado tales figuras, porque sólo hemos encontrado una docena de casos que tampoco muestran un desprecio que hubiera que anotar y analizar cuidadosamente.

(53) Gita May, 1973, p.84.

(54) Barbey d'Aurevilly, 1880, p.209-210.

(55) Sainte-Beuve, 1852, p.241.

(56) Mornet, 1941, p.183.

(57) J. Reinach, 1894, p.127.

(58) Gita May (1973, p.47) ha establecido la lista de los grandes maestros a los que Diderot se refiere. Contabilizando las diferentes referencias hechas a cada una de ellos, ha elaborado su lista en función de las preferencias diderotianas y ha observado que los que aparecen más a menudo son los siguientes: Rembrandt, Raphaël, Rubens, Poussin, Le Sueur y Van Dyck. Respecto de los que Diderot no menciona nunca, están todos los pintores de antes del Renacimiento, los Maestros Florentinos y Venecianos del "Cuatrocento", numerosos Españoles, los Maestros del siglo XVII y la escuela italiana del XVIII, lo que significa no citar nunca a Botticelli, a Dürer, a Vermeer de Delft, El Greco, Ribera, Zurbarán y Velazquez, entre otros muchos.

(59) Seznec, 1960, p.348.

(60) Seznec, 1960, p.353.

(61) Cf. las anotaciones de Chouillet a Diderot, 1984(a), p.95 nota 24.

(62) Cartwright, 1967, p.350.

(63) Los Salones de Diderot están plagados de citas en latín. Siendo su memoria, como hemos observado, de carácter más poético que filosófico un estudio de los latinismos debería conducir a una profundización de esta faceta de su alma.

(64) Cf. por ejemplo el Salon de 1765 p.99 y el de 1767 p.60. En el lienzo, son las analogías las que organizan los objetos y los ligan mediante hilos imperceptibles (1765; p.55).

(65) Bachelard, 1983(a), p.233.

(66) Seznec, 1951, p.284.

(67) Hans Robert Jauss, in AA.VV. 1986, p.62.

(68) Según Brunot "la phrase "écrite" du XVIIIème. siècle est sans secousse, sans imprévu, toujours droite et unie, même lorsqu'elle est censée se laisser aller à l'inspiration". (Brunot, 1966, p.2049).

(69) Para Cartwright (1969, p.209) el deseo, en el Salon de 1767, de "faire des contes" es la prueba de que el diálogo con lo pictórico no podía seguir más adelante sin riesgo de estancarse.

(70) Citado por Venturi, 1968, p.138.

(71) Gita May, 1973, p.142.

(72) Según Gita May (1957, p.414) debemos a Chardin el que Diderot se haya esforzado en analizar técnicamente la obra, pues frente a Greuze sólo tenía que dejarse llevar por su entusiasmo. Niklaus (1963, p.243) ha visto igualmente el hecho de que Diderot frente a Chardin "réagit en plasticien".

(73) Starobinski, 1984, p.29.

(74) Las expresiones "sentiment de la chair" y "sentiment de la peau", muy empleadas por Diderot, son el reflejo según Brunot del lugar que iban ocupando el sentimiento y la sensibilidad en la sociedad del siglo XVIII. Brunot, 1966, vol. VI, 1a. parte (2), p.749-751.

(75) Hauteceur, 1963, p.85.

(76) Según Bazin, 1950, p.251.

(77) Cf. Lewinter en su introducción al Salon de 1759, in Diderot, 1972, p.558.

(78) Hauteceur, 1963, p.21.

(79) Numerosos son los críticos que han observado semejanzas entre las réplicas sensibles y moralizadoras de la crítica que Diderot dedica a Greuze y el propio teatro del autor, en particular con las obras *Le Fils naturel* y *Le Père de famille*. Cf. Chouillet, 1973, p.585. Esa similitud ha inducido a pensar que el pintor habría podido estar influido por Diderot. Bukdhal, 1980, p.313. Para Seznec (1951, p.283) las ideas de Diderot son, sobre todo, las de un hombre de teatro. Lewinter en su introducción al Salon de 1759 (Diderot, 1972, p.560) habla de "théâtre dans un fauteuil".

(80) Para Asseline (1866, p.29), y respecto del artículo crítico dedicado a *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, "Jamais on ne démontrera mieux que Diderot, quelle puissance le cœur donne à l'intelligence".

(81) Bukdhal (1980, p.314) compara el diálogo que Diderot mantiene con *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* con el segundo idilio de Gessner, *Milon*. Encuentra también algunas similitudes con el tono propio de Richardson. (Bukdhal, 1980, p.315). Por otra parte, pone de

propio de Richardson. (Bukdhal, 1980, p.315). Por otra parte, pone de relieve el hecho de que Mathon de la Cour, crítico de arte contemporáneo de Diderot, habría dado una presentación del cuadro de Greuze muy similar a la del filósofo, imaginando al igual que él, un intento afectuoso de consolar a la niña. Bukdhal, 1982, p.271.

(82) Diderot, 1985, p.1060.

(83) Starobinski, 1984, p.27.

(84) Cf. Seznec en la introducción al Salon de 1767 en Diderot, 1975, t.III, p.VIII.

(85) Sainte Beuve, 1852, p.233.

(86) Chouillet, 1984 (b), p.44.

(87) in AA.VV. Diderot et l'art de Boucher à David, p.398.

(88) Cfr. supra p.162-164.

(89) Chouillet, 1984 (a), p.252.

(90) Jacques Proust, 1984.

(91) El argumento es el mismo que en el sacrificio de Iphigénie del cuadro de Van Loo y del que La Religieuse es la adaptación novelística. Diderot, según Chouillet (1984(a), p.248-251), está obsesionado por el cuadro de la joven víctima expiatoria. Observa por otra parte la coloración homosexual e incestuosa de la pintura.

(92) Cf. Faguet, 1890, p.316.

(93) Cf. Barbey d'Aurevilly, 1880, p.219.

(94) Cf. Lewinter en su introducción al Salon de 1759, en Diderot, 1972, p.560.

(95) Seznec, 1951, p.287.

(96) Chouillet (1973, p.16-17 y p.426) ha observado en Diderot una propensión a la melancolía, sentimiento que se desprende de la lectura que el filósofo hace de Richardson y que explica la sentimentalidad de su teatro. Diderot es además, según el mismo investigador (1973, p.16) uno de los primeros en haber intuido que la pintura de estados depresivos podía constituir un motivo para la literatura.

(97) Según Seznec (in Diderot, 1975, t.III, p.X), todos los elementos de la poética pre-romántica de las ruinas están en Burke.

(98) Mortier, 1974, p.91.

(99) Jean Starobinski, 1984, p.26.

(100) Sainte-Beuve (1852, p.242) cita estas palabras de Diderot: "On ne me vole point ma vie, je la donne; et qu'ai-je de mieux à faire que d'en accorder une portion à celui qui m'estime assez pour solliciter ce présent?".

(101) Cf. Mornet, 1980, p.335.

(102) Robert Mauzi, 1979, p.134.

(103) Citado por Chouillet, 1973, p.474.

(104) Renaud, 1982, p.143.

(105) Gita May enumeró para los asistentes al Coloquio Internacional de 1984 sobre Diderot (AA.VV, 1985, p.332) todos los procedimientos que el filósofo emplea en los Salones para lograr plasmar una imagen en la página en blanco. La lista es tan evocadora que merece ser recogida aunque el lector se haya familiarizado con la riqueza de planteamientos de Diderot: "l'essai, la promenade, la pastorale, la rêverie, l'élégie, la méditation, le rêve visionnaire, l'anecdote, la digression, la confidence, la plaisanterie, la parodie, la satire, la mystification". En ese despliegue retórico, cualquier focalización distorsiona la realidad del texto, defecto que hemos observado en numerosos estudios.

(106) Lewinter en su introducción al Salon de 1759. Cf. Diderot, 1972, p.560.

(107) Cf. Philippe Lejeune, 1975, p.184. La imagen es aplicada a la novela de André Gide Les Faux-Monnayeurs.

(108) Con las declaraciones que Diderot hace a Mme Wecker el filósofo firma con sus lectores lo que Philippe Lejeune ha llamado "un pacto fantasmático" que nos autoriza a reconocer en algunas de sus páginas una glosa de su personalidad.

(109) Robert Mauzi, 1979, p.37.

(110) Georges Poulet, 1952, p.236.

2.2. ESTUDIO POÉTICO DE LA OBRA DE BAUDELAIRE.

2.2.0. Introducción.

La materia poética de la crítica de arte de Baudelaire presenta una estructura bipolar. Si Diderot dispone, a pesar de algunas quejas sin consecuencias de su amigo Grimm, del tiempo y del espacio que se le antoja, para Baudelaire las condiciones de la escritura han cambiado. Los tiempos no permiten ya esta verbosidad crónica que fuera la del autor dieciochesco, además de que el temperamento de nuestro autor no encontrará, en esa extraversión, el cauce natural para expresarse. La materia poética responde, pues, a dos grandes ejes, dos polos que se cargan de signo positivo o negativo, en función de la impresión que causa el referente mirado. Eso no significa que no exista entre ambos polos toda una gama de matices, según el placer sentido, pero prácticamente desaparecen los comentarios que no tengan, para bien o para mal, una relevancia peculiar, así como las infinitas digresiones que se daban en el caso diderotiano como huidas, descanso o simples guiños al lector.

Dos polos, decimos, que vienen anunciados en la definición misma que nos da el autor:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament. (p.418).

A Baudelaire le resulta más gratificante y novedoso "voir les gens par leur beau côté" (p.441).

La crítica no tiene por función narrar la obra, y menos aún explicarla o analizarla. Baudelaire se erige contra esa crítica ideológica que pretende interpretar, en vez de limitarse a mirar y a sentir. Véase, por ejemplo, la diatriba lanzada contra un crítico que pretendía encontrar rasgos satíricos en los cuadros de la Galería Médicis:

Rubens sans-culotte! ô critique! ô critique!... (p.354).

Siendo la pintura "une évocation, une opération magique" (p.580), cuando el mago ha logrado insuflar vida a su obra - y pensamos en Constantin Guys, cuya memoria dice a cada cosa, según Baudelaire "Lazare, lève-toi!" (p.699) - el crítico no puede ni debe pretender discutir las fórmulas de encantamiento empleadas. Sus esfuerzos deben orientarse a sentir y a penetrar la obra. Y para lograrlo, dos requisitos le son necesarios: despojarse del manto de la pedantería (p.579) y enfrentarse a la crítica de manera apasionada. En efecto, ésta debe ser "partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif" (p.418).

Poco pueden ayudar al profano las distintas aseveraciones reseñadas hasta ahora. Baudelaire no busca la objetividad, no propone ningún sistema - "espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle" (p.577) - para apreciar lo bello. Ni siquiera parece serle preciso un conocimiento exhaustivo de los medios y las técnicas del artista. Ahí está el ensayo sobre la música de Wagner para demostrarlo. Se limitó a escuchar las resonancias que dicha música provocaba en su fuero interno y acertó a definirla de una manera aún vigente hoy (1). Pero no nos engañemos, la realidad es que para Baudelaire la crítica no es cosa de profanos. "A priori", sus fórmulas encierran todo el riesgo de la crítica subjetiva e impresionista, pero él sabe que, para traducir al poeta, lo que hace falta es sentir una idéntica energía (p.649). No puede ser, por lo tanto, labor de "professeurs-jurés", ni refugio de escritores

frustrados. Requiere toda la intuición y la inspiración del poeta. Si, para Baudelaire, el crítico habitual no se eleva nunca a la categoría de escritor, en cambio el poeta, fatalmente, se ve abocado a ser crítico (p.793).

Una cultura sin prejuicios ni dogmatismos, una sensibilidad exquisita capaz de conculgar con la sensibilidad del artista y el don de la escritura son finalmente sus mejores garantes:

Il me serait trop facile de dissenter subtilement sur la composition symétrique ou équilibrée, sur la pondération des tons, sur le ton chaud et le ton froid, etc... ô vanité! je préfère parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir. (p.579).

Baudelaire elige resignarse a ser modesto y a mirar con ojos nuevos e ingenuos, huyendo de cualquier idea preconcebida sobre lo que es hermoso. Ya que "le beau est toujours bizarre" (p.578), encerrando, en su esencia misma, una parcela de novedad que siempre escapa a la regla, de nada sirve construir un sistema para describirlo. "L'idéal absolu est une bêtise", nos dice (p.455). Cada modelo, cada individuo tiene su ideal:

Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native. (p.456).

Es éste uno de los descubrimientos más importantes de Baudelaire, según Prévost (2). En realidad, la teoría se encuentra, en ciernes, en la crítica de Diderot (3). La filiación entre uno y otro es innegable y pasa, según Gita May, por Delacroix, ferviente lector del autor del siglo XVIII (4). Stendhal también influyó en la elaboración de esta teoría (5), viendo en lo bello, como recuerda Baudelaire (p.420), una promesa de felicidad, concepción que se oponía de igual manera a esa idea de un bello ideal.

Sobre la naturaleza dual de lo que es bello, Baudelaire ha dejado escritas algunas páginas dignas de figurar en una antología de las ideas estéticas (6). El autor tiene, obviamente, sus principios y sus ideas, pero son de tal naturaleza que no le ciegan y tampoco le impiden, como apunta Ferran (7), reconocer la fuerza y la originalidad de un Ingres o un Courbet, alejados, sin embargo, de su sensibilidad. Pero no es de nuestra incumbencia analizar aquí la estética de Baudelaire. Otros lo han hecho magníficamente (8). Hemos dado esta aproximación, como introducción, para conocer la voluntad y el espíritu que le embargan al enfrentarse a su tarea crítica, y, sin más preámbulo, iniciamos el estudio de las manifestaciones analógicas. Decíamos, al principio de este capítulo, que la crítica de Baudelaire ofrece una estructura bipolar; haremos en primer lugar un recorrido por el polo negativo y reservaremos para después el estudio de la ensoñación.

2.2.1. El discurso poético de referente negativo.

La crítica de arte de Baudelaire ofrece en este lugar una sustancial diferencia con respecto a los textos de Diderot. La actitud del autor, cuando los lienzos no merecen su aprobación, evoluciona en el sentido de un progresivo desentendimiento, apartando paulatinamente su atención de tales cuadros. En 1845, el autor les dedica aún, conforme a su orientación crítica, un espacio proporcionalmente digno. Pretende hablar de "tout ce qui attire les yeux de la foule et des artistes" (p.352), entendiendo con ello que su misión consiste también en dedicar tiempo y atención a lo que está en boca de todos. Hace, pues, un esfuerzo por mirar obras que le resultan anodinas, llevando con ello a la escritura un

caudal de *materia analógica* que refleja la indiferencia del crítico. El texto se engrosa de nombres propios, acompañados de alguna fórmula escueta del tipo "l'on parle trop de M. Brascassat" (p.395) o bien "voir le précédent" (p.388; p.389), huidas o semi-silencios no menos elocuentes, que son un lejano eco de Diderot. Las frases indican la impresión de inutilidad y cansancio que invade al crítico cuando debe enfrentarse a obras de "désespérantes perfections" (p.394), calificadas de "habiles" y en las que el pintor, a pesar de su dominio técnico se muestra incapaz de plasmar un sólo acento personal. "Tout ce qui n'est pas la perfection devrait se cacher" (p.681). El pensamiento, latente ya en dichas fórmulas iniciales, incita pronto al crítico a dejar de prestarles atención, eliminando de sus escritos todo este caudal de nombres más propio de un catálogo, en el que todos y cada uno de los pintores deben ser reseñados, que de un ensayo.

En efecto, si comparamos el Salon de 1845 con el de 1846, observamos en el segundo - texto por otra parte más extenso - un corpus de pintores nombrados y estudiados reducido a la mitad, respecto del primero. El discurso negativo merma aún más en el Salon de 1859, en cuya conclusión se nos da la clave a tal reduccionismo:

J'ai fait exprès de négliger une foule de talents évidents, trop reconnus pour être loués, pas assez singuliers, en bien ou en mal, pour servir de thème à la critique. (p.681).

El discurso poético con referente negativo prácticamente ha desaparecido en favor del discurso positivo. Baudelaire se mostrará siempre más benévolo con las incorrecciones de una obra personal que con la perfección de lo que resulta frío y sin alma. Omite, en 1846, analizar los defectos que puedan presentar las obras de un Delacroix (p.441), por ejemplo, por encontrar pueril una tarea que cualquier crítico desempeña sin dificultad:

Rien n'est plus doux que d'admirer, rien n'est plus désagréable que de critiquer. (p.672).

Tampoco estudia con detenimiento obras insípidas que sean objeto de culto por parte del público, como es el caso de Meissonier, gloria nacional, ni pierde el tiempo en análisis pormenorizados. No da consejos ni pretende rectificar o mejorar las obras (9). Su visión es global, sintética. Se atormenta - literalmente hablando (p.636) - hasta lograr encontrar la especificidad de cada uno de los pintores que han retenido su atención, lo que tiene inevitables repercusiones en materia poética, incluso la que depende de un referente negativo.

El capítulo que abordamos ahora tiene tres apartados. En primer lugar, estudiaremos la analogía que se carga de signo negativo, analogía escasa y escueta. En segundo lugar, nos detendremos en observar los distintos medios irónicos e humorísticos empleados por el autor para reírse de lo que no le gusta. Finalmente, estudiaremos el referente real y último de dichos procedimientos.

2.2.1.1. El discurso analógico.

2.2.1.1.1. El catalizador psíquico-moral.

De los cuatro grupos que organizan la estructura analógica con referente negativo, este primer catalizador es el que aglutina mayores analogizantes. Baudelaire acude, con neta preferencia, a este catalizador psíquico-moral para apreciar las obras. Los términos empleados sirven habitualmente para la descripción moral del hombre. Hablando en general de los pintores eclécticos, el autor nos dice "quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible" (p.473). Hablando en particular de Vidal, dirigiéndose al pintor, Baudelaire comentará "vous n'avez été que puéril et obscur" (p.463). Sacadas de su contexto, estas frases pierden todo su valor o su fuerza analógica. Son expresiones usuales que sirven para hablar, sin rodeos, de una personalidad, para describir y caracterizar a un hombre, pero no debemos olvidar que, a través de este lenguaje, el verdadero objetivo perseguido es la obra. Nada nos asegura que el ecléctico del primer ejemplo no fuera, en la realidad de su vida, de carácter duro y fuerte, incluso implacable. Pero Baudelaire se refiere a su pintura, y las afirmaciones realizadas no son sino una verdad poética, que puede o no coincidir con la realidad existencial. ¿Cómo pensar que Ingres y Courbet fueran "protestants" (p.585) o que Ribera - al que Baudelaire alude para compararle a un escultor francés en cuyas obras encuentra algunas semejanzas - que Ribera, pues, fuera "plein de fougue, d'originalité, de colère et d'ironie" (p.403)? Las obras de Troyon (10) le hacen decir al crítico "on n'aime pas voir un homme si sûr de

lui-même" (p.391), cuando nada le asegura que así lo fuera en su vida personal.

No intentaremos saber en qué medida Baudelaire se aparta o no, en este lenguaje analógico, de la realidad existencial del artista. Cuando el crítico dice de Chenavard (11) que es "*courageux*" y "*franc*" (p.656), quizás influya el temperamento humano del artista, dado que era su amigo. En el caso de Gérard (12), Baudelaire parece conocer sus costumbres habituales. Quizás estuvieran en boca de todos:

Le baron Gérard fut dans les arts ce qu'il était dans son salon, l'amphitryon qui veut plaire à tout le monde, et c'est cet éclectisme courtesanesque qui l'a perdu. (p.411).

Su valor pictórico es el de "*un homme aimable et très spirituel*" (p.411). Aquí parece instaurarse entre vida y obra una mayor relación pero, en la mayoría de los casos, Baudelaire no conocía a los pintores, por lo que debe desligarse una cosa de la otra. Así, las apreciaciones que nos ha dejado de Guérin, por ejemplo, "*despote et exclusif comme son maître David*" (p.428), del propio David, "*sévérité austère et tendue*" (p.744), de Janmot (13), "*religieux et élégiaque*" (p.603), o de Corot, de quien nos dice que debería tener más a menudo "*le diable au corps*" (p.663), deben leerse como una verdad analógica.

Globalmente, el discurso amparado bajo la tutela del catalizador psíquico-moral presenta, desde el punto de vista del lector, un interés mayor: es un discurso ameno, más fácil de seguir que un discurso puntual que remita a las obras. Los pintores citados son, en su mayor parte, artistas de un cierto renombre o que no han sido totalmente olvidados por la memoria colectiva, de tal forma que las afirmaciones de Baudelaire resultan más atractivas. Sus apreciaciones, sintéticas y analógicas, engendran términos asimilables a la naturaleza íntima de las

personas, y los caracteres de los artistas se van dibujando como si conociéramos a los hombres.

Hemos señalado ya la mayor presencia de este catalizador con relación a los demás. Debemos precisar aún dos cosas. Aunque el discurso sea gratificante en su lectura, representa un innegable esfuerzo de abstracción por parte de Baudelaire, esfuerzo que el crítico sólo realiza con respecto a determinados artistas. De esta observación se deduce la siguiente: el catalizador psíquico-moral no presenta un desarrollo generalizado, y si su presencia, a pesar de todo, es superior a las demás redes y estructuras analógicas, es debido a un fenómeno de concentración. Varios analogizantes se aplican a la misma obra y en última instancia al mismo pintor:

Le défaut principal de M. LENGLET, au contraire, est une certaine timidité, puérilité, sincérité excessive dans le travail, qui donne à son oeuvre une apparence de sécheresse. (p.489).

Por eso mismo, la aprehensión del temperamento artístico se perfila con exactitud. No son, pues, pinceladas superficiales las que Baudelaire diera para calificar a las personas a través de las obras; son el fruto de una honda reflexión.

En función de todo lo anterior, cabría mirar los nombres que se repiten con mayor frecuencia, pero sólo citaremos al más representativo: se trata de Ingres y de los artistas de su escuela. Oponente básico de Delacroix en su técnica, en su espíritu y en su sensibilidad, Baudelaire no le condena superficialmente, ni le aborda con ironía o buen humor. Estudia, siempre con seriedad, lo que caracteriza su quehacer, para describirlo acertadamente:

Talent avare, cruel, coléreux et souffrant, mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit

de la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes. (p.459).

El ejemplo evidencia por sí sólo el esfuerzo de abstracción realizado por Baudelaire. El artista no expone en los diferentes Salones de 1845, 1846 y 1859, pero el crítico, al hablar de Delacroix, siempre le termina oponiendo al maestro del dibujo, a "le puissant, l'indiscutable, l'incontrôlable dominateur", que ha llegado a la cumbre por "un immense abus de la volonté" (p.589). También es la voluntad "sauvage et patiente" (p.585) la que describe las obras de Courbet. Ambos muestran más de una similitud, manifiestan, por ejemplo, "un esprit de sectaire, un massacreur de facultés" (p.586). Baudelaire no niega que sean "de ces vigoureux tempéraments", pero son "protestants" y "anti-surnaturalistes" (p.586), lo que significa para el crítico haber sacrificado una cualidad fundamental, la cualidad por antonomasia: la imaginación. Ingres realiza esa inmolación por su amor a las formas, mientras Courbet la hace porque sus ojos están llenos de la naturaleza exterior y positiva. En ambos casos, Baudelaire habla de "fanatisme" (p.586).

No intentaremos dar un abanico de sememas pertenecientes a este catalizador. Su campo es demasiado amplio. Los ejemplos vistos hasta ahora nos lo demuestran. Baudelaire busca la especificidad del temperamento artístico, lo que le lleva a una inevitable variedad en el empleo terminológico. Los paisajistas son "des menteurs" (p.668), porque pintan la naturaleza como la ven, sin pasarla por el tamiz de su personalidad; los artistas filosóficos son "des hérétiques" (p.604); la producción de la escuela de Lyon es siempre minuciosa y "temerosa" (p.601). Así sucesivamente, encontramos casi tantos sememas como cualidades morales y caracteres puedan existir.

Señalaremos, no obstante, dos cualidades y un sentimiento que pertenecen de lleno a este catalizador y se repiten insistentemente. Nos darán, como un retrato robot, unas características indiscutiblemente

negativas para el genio creador. Apuntaremos en primer lugar el sentimiento, porque su uso y empleo es desmesurado en comparación con los demás: se trata del enamoramiento. Resulta que todos los artistas que tienen alguna valía, sin llegar por ello a alcanzar la sensibilidad baudelairiana, están "enamorados." Ingres es, aquí también, el mejor representante de este eje tomado por la catálisis. Ingres es "un amoureux du détail", "un adorateur rusé de Raphaël" (p.356). Cuando tiene a una mujer por modelo sigue sus líneas "avec une servilité d' amoureux", porque es "amoureux passionné de l'antique et de son modèle" (p.460), "un adorateur fervent de la forme" (p.461). Si el género que mejor se adapta a su personalidad es el retrato - género en el que destaca -, es también debido a este sentimiento amoroso:

épris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits. (p.586).

Ingres no monopoliza todas las manifestaciones de tal eje del catalizador psíquico-moral. Natout (14) es "un esprit sincèrement épris de la forme" (p.375). Fay es igualmente un "esprit amateur de la forme, si ce n'est amoureux" (p.374). Las obras de Courbet encantan al público por "leur amoureux cynisme" (p.585). Rousseau atrae más a Baudelaire que Ingres o Courbet; no obstante, algunas veces, el artista le irrita porque muestra "un amour aveugle de la nature" (p.662).

Los eclécticos son un caso aparte. Ellos ni siquiera llegan a enamorarse:

Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible; car c'est un homme sans amour. (p.473).

El ejemplo por antonomasia es Ary Scheffer (15). Pero tendremos ocasión de volver a encontrarle. Al extremo opuesto, los grandes creadores tienen siempre una pasión, "une passion fatale, irrésistible"

(p.690), "une damnation" (p.691). Quizás por ello los verdaderos románticos guardan siempre "des stigmates éternels" (p.645).

De las cualidades, destaca la pedantería. El lienzo Jeanne d' Arc de Ingres "se dénonce par une pédanterie outrée de moyens" (p.589). En general, todos los alumnos del maestro se distinguen igualmente por la pedantería (p.460). Pero dicho atributo negativo, pueden también tenerlo los coloristas, en particular, algún pseudo-romántico como Vidal (p.462), o los pintores de la escuela de Lyon (p.486). La pedantería proviene de un defecto que Baudelaire encuentra muy extendido y característico de las artes en el siglo XIX: la falta de ingenuidad, de "naïveté". Éste es el defecto de los pintores de la escuela de Lyon:

Toutes les fois qu'on vous parlera de la naïveté d'un peintre de Lyon, n'y croyez pas. (p.486).

A la falta de ingenuidad se une la falta de alma. Cuando un artista no llega a crear un mundo con su obra, es porque no tiene alma. Es la característica que mejor define al artista del siglo XIX:

Que d'honneurs, que d'argent prodigués à des hommes sans âme et sans instruction! (p.611).

Para concluir, diremos que el catalizador psíquico-moral describe hombres y, en este sentido, su función tiene poco de analógico. Sin embargo, todo en el texto nos muestra que, en cada caso, el retrato moral perfilado no se vincula a la realidad existencial de los hombres. Se deduce de las obras, describe un temperamento artístico y no deja de ser pura interpretación metonímica por parte de Baudelaire. De tal interpretación y a pesar de la gran variedad de sememas puestos en acción, algunas presencias destacan: será por ejemplo el caso del enamoramiento, con un valor negativo frente al sentimiento pasional; será el caso de la pedantería, de la falta de ingenuidad y de alma... características propias del hombre empleadas para abordar, metónicamente, las obras contempladas.

El campo de actuación de este catalizador es vasto con relación a las demás redes analógicas con referente negativo, pero el estudio nos ha demostrado que su trabajo real se ve mermado por el efecto de la concentración. Los artistas elegidos para ser tratados mediante este vector, reciben un cúmulo de sememas pertenecientes al mismo catalizador. De ello deriva una aprehensión exacta, que se coloca en una posición intermedia entre los procedimientos positivos y los negativos. Aunque las cualidades sean negativas, para los casos más importantes como Ingres y Courbet se percibe el esfuerzo de aprehensión que caracteriza, en general, el discurso poético positivo.

2.2.1.1.2. El catalizador artístico-cultural.

De todos los analogizantes que pueden clasificarse bajo el epígrafe de este catalizador, pocos se repiten. En la escritura, se encarna en una variedad de formas. Su campo de actuación es más amplio que el anterior. Vimos que el catalizador psíquico-moral operaba una selección de pintores. éste, al contrario, puede darse conjuntamente con aquél o aparecer como apreciación analógica de pintores inferiores.

Esta red de imágenes, como el propio nombre sugiere, remite a un objeto artístico o simplemente cultural. El canal por el cual el autor define analógicamente la obra, no debe infravalorarse. El tipo de objeto identificado por el analogizante, puede ser motivo de placer estético, pero no corresponde a lo que un pintor debería lograr en un lienzo. Es como si el artista se hubiera equivocado de género. Aquí no tendremos,

por tanto, ni abstracción ni puente metonímico constante obra-pintor. Las imágenes de este catalizador son símiles o metáforas.

El semema que se repite una media docena de veces, es la palabra de origen inglés: *keepsake*. El anglicismo de Baudelaire no parece haber dado lugar a ningún estudio de carácter general, lo que, indudablemente, es una pena porque permitiría ahondar más profundamente en su estética. A decir verdad, no nos han detenido muchos anglicismos en estas páginas críticas; si acaso, una docena de palabras y algunas frases sencillas como "*It is a happiness to wonder*" (p.616). En algún otro lugar donde Baudelaire cita un párrafo en inglés, él mismo lo traduce a continuación (p.624). Sin embargo, el interés y el conocimiento que manifiesta por la cultura inglesa - nos referimos concretamente, en el campo que aquí nos ocupa, a su conocimiento de la pintura inglesa, de la que ha dejado unas escasas pero sugestivas páginas (16) - dejarían presagiar conclusiones nada indiferentes. Respecto de la palabra "*keepsake*", cuando Baudelaire la emplea, lo hace para insistir sobre un cierto amaneramiento, una cierta afectación (p.380), o bien porque el estilo de la pintura le recuerda la morbilidad y monótona languidez (p.647), propias de las estampas de esos graciosos álbumes ingleses de moda durante la época romántica, y que los franceses tenían por costumbre regalarselo por navidades.

El objeto que representa el analogizante no debe, pues, ser entendido como despreciable. Baudelaire sólo expresa la inadaptación entre un género y otro. En 1845, por ejemplo, es la escultura egipcia la que le sirve para calificar una obra de Guignet (17):

Cette année, on dirait qu'il a colorié sur papyrus des motifs de sculpture égyptienne ou d'anciennes mosaïques (Les Pharaons). (p.387).

En 1855, los caballos de un cuadro de Ingres le recuerdan al caballo de Troya (p.588). En 1859, la obra de Liès (18) le evoca un enrejado y una vidriera:

En second lieu, la première impression que l'oeil reçoit fatalement en tombant sur ce tableau est l'impression désagréable, inquiétante d'un treillage. M. Liès a cerclé de noir, non seulement le contour général de ses figures, mais encore toutes les parties de leur accoutrement, si bien que chacun des personnages apparaît comme un morceau de vitrail monté sur une armature de plomb. (p.652).

La palabra - *símil* o *metáfora*, según los casos - que se repite otra media docena de veces es "*museo de cera*". La idea nunca vuelve, no obstante, con la misma forma lingüística. Baudelaire se cuida mucho de variar su estilo. En 1845, por ejemplo, los personajes de los cuadros de Pérignon (19) le recuerdan "*des objets inanimés. Un vrai musée de Curtius*" (p.379) (20). En 1859 el escultor Clésinger ha dejado en sus estatuas "*ce fini et ce poli banal de la cire coulée dans un moule*" (p.673). Aún cuando la base de la imagen sea la misma de una ocurrencia a otra, el crítico modifica la forma dada a la analogía y con ello también su efecto.

Más despreciativos resultan ser los analogizantes que remiten a una cultura popular: es el cuadro asemejado a un decorado de café o de ópera (p.369); son los coloridos fuertes y sin armonía los que le hacen pensar en el trabajo de los decoradores de escaparates (p.471). Baudelaire indudablemente hace muestra de imaginación. Veamos por ejemplo los distintos *símiles* que caracterizan una escultura de Butté (21):

Ce monde lilliputien, ces processions en miniature, ces petites foules serpentant dans des quartiers de roche, font penser à la fois aux plans en relief du musée de marine, aux pendules-tableaux à musique et aux paysages avec forteresse, pont-levis et garde montante, qui se font voir chez les pâtisseries et les marchands de joujoux. (p.674).

Los sememas que pertenecen a esta estructura organizada por el catalizador artístico-cultural oscilan siempre entre las dos culturas habiendo entre ellas la diferencia que Baudelaire observa entre los cuadros de comedor y los de gabinetes y estudios (p.395-396). Recurre a los objetos más disparatados; hace alusión al dibujo de las estampas (p.383; p.471; p.478), al color de los abanicos (p.386), a las fantasías del caleidoscopio (p.381), al daguerrotipo (p.484) o a los colores chillones de los pañuelos de las pueblerinas (p.663). No agotaremos nuestras fichas, aunque la simple enumeración adquiere en sí misma un aire de fantasía que no nos resulta desagradable.

Variedad, originalidad, sorpresa e imaginación aporta este catalizador artístico-cultural. Hemos dicho ya, que puede darse conjunta o separadamente con el catalizador psíquico-moral. En el caso de darse conjuntamente, encontraremos más fácilmente, con dicho catalizador, la vertiente de cultura artística que sólo refleja una inadecuación, ya que el catalizador psíquico-moral sirve, como hemos visto, no tanto para ridiculizar como para apreciar la obra en su realidad. No ocurre así con la segunda vertiente identificada, la cultura popular, que presenta sememas variopintos y tiende a asimilarse a las metáforas pintorescas, de las que hablaremos en último lugar.

2.2.1.1.3. El catalizador de la materia dura.

Algunos *sememas* del catalizador cultural podrían responder a este mismo catalizador; nos referimos, en particular, a las decoraciones de teatro en cartón y a las figuras del museo de cera, por ejemplo; pero, finalmente, hemos reservado esta denominación de "materia dura" para los objetos informes o los que responden sencillamente a una fabricación en serie. El número de fichas, que ronda la treintena - número escaso -, no es merecedor de un estudio minucioso y podemos circunscribirnos a saber de su presencia y a observar algunos ejemplos, con el fin de precisar el sentido que damos a este catalizador. Nos encontramos, por lo tanto, con *sememas* que, de darse en grupos más representativos, habrían exigido una mayor diferenciación.

El catalizador vehicula básicamente dos connotaciones. La primera es la idea de rigidez y dureza, por la materia de que está hecho el objeto. Recordemos, al respecto, que se trata de pinturas y de superficies planas, que dan pie a Baudelaire para hablar peyorativamente de "les têtes de bois de M. Pérignon" (p.466) o de los patos de Decamps que el artista hace nadar "dans de la pierre" (p.451). En general, este artista, preocupado más de lo necesario por la forma y la ejecución, insiste demasiado, en sus composiciones, en que las casas están hechas "en vrai plâtre, en vrai bois, ses murs en vrai mortier de chaux" (p.450).

Hemos señalado que la segunda connotación despierta ideas de fabricación, de objetos realizados en serie. Es el caso de Pérignon, "la fabrique Pérignon" (p.466), o el de los retratistas de moda en general, que son para Baudelaire el equivalente a unos "fabricants banals" (p.586). Las frutas de los cuadros de Saint-Jean (22) parecen estar

hechas "à la mécanique" (p.486). En 1859, el crítico tiene que contemplar tantas obras sin alma, tantas obras idénticas unas a otras y sin el menor atisbo artístico, obras de "faiseurs de babioles", que el propio Meissonier, iniciador de este gusto por lo pequeño, es comparado a un gigante (p.612). Así, se nos hablará de "poupées" (p.671), de "poupard" (p.639), de "marionnette" (p.641), de "patrons" (587). Este último metasemena arrastra otra connotación: sirve analógicamente para hablar de un tipo de belleza tradicional:

Vous comprenez maintenant ce que c'est qu'un bon paysage tragique. C'est un arrangement de patrons d'arbres, de fontaines, de tombeaux et d'urnes cinéraires. Les chiens sont taillés sur un certain patron de chien historique. (p.481).

En este catalizador podríamos clasificar las alusiones a la "frialidad" que emana, para Baudelaire, de algunas pinturas, como el cuadro de Baron (p.382), cuyo defecto es un excesivo academicismo, o del trabajo del escultor Pradier (p.489) (23). Remite finalmente a la frialdad del objeto, fabricado con la perfección del torno. No es extraño que Baudelaire elija la palabra "obrero" para hablar de los artistas del siglo XIX, entendiendo con ello hombres diestros y hábiles, pero incapaces de dejar su alma en su trabajo. Por esas mismas connotaciones de dureza y frialdad, el crítico rechaza el método de los dibujantes que empiezan por delimitar y recortar los objetos, método que se aparta de la naturaleza, en la que no existen esas abstracciones que son las líneas.

2.2.1.1.4. La analogía de carácter pintoresco.

La materia poética con referente negativo no se deja fácilmente organizar en redes analógicas, porque es escasa y variada. Su misma producción nos impide compartimentarla excesivamente. Un grupo de imágenes no se dejan reducir a ninguno de los grupos analizados hasta ahora, pero presentan no obstante, en su mayoría, un denominador común: el de llamar poderosamente la atención, pues son más originales que sus compañeras. Destacan en su contexto y producen un efecto inesperado. Citaremos sólo cinco casos.

La producción de Vidal, en el Salon de 1846, irrita a Baudelaire, tanto más cuanto que, incluso, Théophile Gautier hace el elogio de las mujeres con pretensiones románticas que el artista ha pintado. La indignación del crítico al final de su comentario se apacigua, augurando una pronta desaparición del gusto que muestra el público por esa afectación y amaneramiento, característicos de las figuras de Vidal:

Du reste, toutes ces afféteries passeront comme des onguents rancis. Il suffit d'un rayon de soleil pour en développer toute la puanteur. (p.463).

El símil "onguents rancis", que Baudelaire aplica a la afectación de estas mujeres, se enriquece y amplía sus connotaciones por el fenómeno natural descrito en un segundo tiempo.

Otras imágenes sorprenden, porque emplean palabras malsonantes:

Depuis longtemps la couleur générale des tableaux de M. Saint-Jean est jaune et pisseuse. (p.486).

Lo relevante de un tercer tipo podría ser la dureza de juicio. La escuela de Lyon, a la que pertenece el pintor antes mencionado, Saint-Jean, es metafóricamente vista como un presidio, "le bagne de la

peinture" (p.395). Quizás, el recuerdo de su infancia motive aquí la analogía (24).

Los eclécticos dan lugar a una metáfora hilada en torno a la palabra hospital:

Nous sommes, comme on le voit, dans l'hôpital de la peinture. Nous touchons aux plaies et aux maladies; et celle-ci n'est pas une des moins étranges et des moins contagieuses. (p.472).

Más inusual aún, y de difícil traducción, es este quinto tipo que llamaremos el símil surrealista. Baudelaire lo inventa para describir los infructuosos empeños de un artista de la escuela de Ingres, ferviente admirador del dibujo y de las formas, por dar color a sus cuadros:

Cette malheureuse imitation de la couleur m'attriste et me désole comme un Veronèse ou un Rubens copiés par un habitant de la lune. (p.461).

En conjunto, estas analogías se nos presentan como un paso intermedio entre las dos vertientes del discurso poético con referente negativo, la analogía descrita por los catalizadores y la vertiente irónica e humorística. Estas metáforas o simples símiles funcionan como un fuego de artificio o un cohete lanzado en el texto para despertar el interés del lector. Resaltan, además, una tendencia del discurso negativo a buscar la adhesión y convicción del lector por lo inaudito, lo sorprendente y la sonrisa.

2.2.1.2. La ironía, el ingenio y el buen humor.

Acabamos de apuntar el carácter pintoresco de algunas metáforas y símiles de signo negativo. Cuando la obra falla, el crítico tiende a esmaltar su discurso con formas llamativas propias para ridiculizarla. La motivación de la metáfora se pierde, por su contenido cada vez más alejado de la descripción del referente. Pero el discurso analógico es tan sólo una de entre otras muchas maneras de llamar la atención. Un rasgo ingenioso y agudo, el humor, la ironía pueblan los segmentos críticos de carácter negativo, manifestaciones todas ellas de las que, a continuación, queremos ofrecer una muestra.

Con el fin de respetar la normal progresión de nuestro discurso, estudiaremos en primer lugar las manifestaciones que se presentan aisladas en el texto, bien sean irónicas, bien sean ingeniosas o humorísticas. Luego, en un segundo momento, estudiaremos las que ofrecen un desarrollo complejo, donde el crítico, combinando la ironía con el humor, el ingenio y otros resortes, despliega todo un arsenal argumental basado en lo cómico, convirtiendo así algunas de sus páginas en antológicas. Este esfuerzo, por parte de nuestro autor, nos obligará a mirar con detenimiento el referente último, lo que nos permitirá descubrir, en este segundo tiempo, algunas de las obsesiones baudelairianas.

2.2.1.2.1. Análisis de las manifestaciones aisladas.

Las manifestaciones estrictamente irónicas en las que el enunciado exige una inversión para ser entendido como el pensamiento del crítico, son las más escasas. La ironía se desliza, subrepticamente, allí donde exista una crítica humorística, pues no hay página de crítica negativa donde no se infiltre algún enunciado irónico. Sin embargo, las ironías puras, que no compartan su efecto crítico con algún otro medio analógico, son las que se dan con menos frecuencia.

Pueden considerarse como exponentes de escueta ironía algunas de las denominaciones originales con las que Baudelaire ridiculiza a los pintores de la escuela alemana: "l'art philosophique", "les peintres philosophes", "les peintres qui pensent". La lista sería aún más amplia, si tomáramos en consideración las diferentes denominaciones que el crítico imaginó para calificarla y de la que Claude Pichois ha ofrecido una recopilación (25). Baudelaire es muy aficionado a poner nombres y a inventar apodos. La larga lista de proyectos que nos ha dejado con sus respectivos títulos es toda una demostración. Quizás, en su afán de condensación, rasgo peculiar de su escritura y de su psicología, el encontrar el nombre más adecuado para definir un tema, un artista, una escuela, suponía poseerlo, dominarlo y llegar a su esencia. Poner una etiqueta es también clasificar. Los nombres que propone, evolucionan con los años, lo que corrobora este acercamiento lento, progresivo e inevitable al corazón de las cosas y de los temas que le obsesionan. Pero es de observar que esta tendencia en los Salones, sólo se da cuando la actitud del autor es despreciativa. Los neologismos, presentes en las Curiosités Esthétiques, no necesariamente irónicos, son todos despreciativos. En el caso que nos ocupa, el sentido irónico es innegable. El propio Baudelaire así lo confiesa al escribir al director

del periódico, para informarle de la buena marcha del artículo que concierne la escuela de pintura alemana, artículo que nunca tendría una forma definitiva, pero sí un estado avanzado de composición que motivó la publicación póstuma de "l'art philosophique" (p.598-605):

Vos peintres sont commencés, j'appellerai cela, si vous le voulez bien, les peintres qui pensent; il y aurait là un petit ton d'ironie que serait la sauce du titre. (26).

La etiqueta marca su hostilidad - hostilidad que el autor cultiva - respecto de un arte que manifestaba, según el crítico, la pretensión de rivalizar con el libro (p.598). Considerados como "heréticos" (p.604), al igual que los artistas de la escuela lionesa, Baudelaire los ridiculizaba mediante el empleo de estas denominaciones irónicas para definirlos. Apreció, no obstante, sinceramente a Chenavard, amigo suyo y de quien leemos, entre sus notas, "honnête homme, excellent homme!" (p.606). Apreció igualmente a Janmot, pues sabemos de la seducción que ejerció Histoire d'une âme y del "charme infini et difficile à décrire" (p.604) que emana de esta serie de cuadros, hoy en el museo de Lyon. Quizás sus reproches fueran los de "un amour déçu" (27), por encontrar en ellos a la vez lo que buscaba - una aptitud hacia la espiritualidad - y lo que rechazaba - un modo de pintar y un lenguaje sentimental (28). Evidentemente, no es ésta la única pintura agraciada con una etiqueta irónica. Baudelaire habla también de los "coloristes du chic", de "la peinture crâne" (p.447), o "la peinture aimable", clichés que sirven todos ellos para resaltar lo convencional y lo tradicional (29).

Salvo estas denominaciones esparcidas en toda su crítica, las manifestaciones irónicas aisladas pertenecen con preferencia al período inicial. En el Bazar Bonne Nouvelle, Horace Vernet (30) es objeto de una reflexión irónica en una descripción somera:

M. H. Vernet a résolu un problème incroyable: faire la peinture à la fois la plus criarde et la plus obscure, la plus embrouillée! (p.413).

Baudelaire no considera la pintura de Vernet como una suma de dificultades vencidas. Los axiológicos empleados para calificarla - "criarde", "obscure", "embrouillée" -, nos orientan sobre el sentido irónico de la primera frase. El ejemplo ha retenido nuestra atención, porque Vernet será objeto en 1846 de una peculiar diatriba sobre la que tendremos ocasión de detenernos.

Las manifestaciones irónicas puntuales suelen ir acompañadas por alguna crítica axiológica o metafórica que nos ayuda a descubrir el verdadero significado de la frase. En el Salon de 1846, los comentarios halagadores e irónicos dedicados a Meissonier se descodifican fácilmente por el lugar atribuido a sus cuadros:

J'ai enfin trouvé un homme qui a su exprimer son admiration pour les Meissonier de la façon la plus judicieuse, et avec un enthousiasme qui ressemble tout à fait au mien. C'est M. Hippolyte Babou. Je pense comme lui qu'il faudrait les pendre tous dans les frises du Gymnase. (p.483).

"Admiración" y "entusiasmo" venían precedidos en el texto por una descripción metafórica y una valoración inequívocas: "les puces de M. Meissonier sont une faute de goût" (p.483). La ironía se enmarca, pues, en un contexto de valor peyorativo que anula el posible error de interpretación.

Las ironías puntuales en el texto de Baudelaire pertenecen al tipo de falsos elogios, descrito por Henri Morier (31). Son afirmaciones halagadoras y elogiosas que debemos descifrar como críticas peyorativas. En los ensayos sobre el arte no hay lugar para este tipo de ambigüedad; el contexto lingüístico siempre nos aclara:

Les petits tableaux de M. Béranger sont charmants - comme des Meissonier. (p.396).

Recalcaremos la preferencia del crítico por este último tipo, es decir, la aclaración posterior. Inicios de frase elogiosos que denotan puntos a favor del pintor, para sufrir en un segundo tiempo la desviación interpretativa, se dan de manera reiterada:

HENRIQUEL DUPONT

nous a procuré le plaisir de contempler une seconde fois le magnifique portrait de M. Bertin, par Ingres, le seul homme en France qui fasse vraiment des portraits. (p.401).

El inicio del texto parece favorable al dibujante, pero se sobreentiende que, si el crítico estuviera plenamente satisfecho del grabado de Dupont, no apartaría enseguida sus ojos para volver a contemplar el famoso retrato de Ingres, Bertin, el prototipo burgués del siglo XIX. En el espacio crítico reservado a Gigoux (32), Baudelaire procede del mismo modo:

M. Gigoux nous a procuré le plaisir de relire dans le livret le récit de la Mort de Manon Lescaut. Le tableau est mauvais; pas de style; mauvaise composition, mauvaise couleur. Il manque de caractère, il manque de son sujet. Quel est ce Des Grieux? je ne le connais pas. (p.385).

El inicio frástico crea una espera que no se cumple. La explicitación del placer no guarda relación con la pintura del artista. El Des Grieux de Gigoux permanece desconocido para Baudelaire quien siente la necesidad de volver a la fuente. Veamos un último ejemplo:

MM. Paul FLANDRIN, DESGOFFE, CHEVANDIER et TEYTAUD sont les hommes qui se sont imposé la gloire de lutter contre le goût d'une nation. (p.481).

No hay en esta frase señal lingüística alguna que nos permita comprender el desprecio de Baudelaire. Muy al contrario, nos hace pensar que tales artistas realizaron un meritorio esfuerzo, aunque sus resultados no fueran satisfactorios, pues conocemos el claro valor positivo que dicho esfuerzo tendría a los ojos del crítico. Pero el párrafo posterior, en el que se nos afirma que Poussin - el gran maestro

de la tradición francesa - es, al lado de estos artistas, todo un "esprit perversi et débauché" (p.481), desvela el sentido real y, por lo tanto, irónico de la frase citada. Entendemos el error de nuestra primitiva interpretación. Entendemos que los cuatro pintores nombrados por Baudelaire se han encerrado en una rigidez pictórica a ultranza, que no puede ser digna de admiración. La apreciación del crítico resulta irónica y dura. En otros casos, la aclaración posterior puede tener un aspecto cómico; incita, cuando menos, a sonreír. Veamos un ejemplo:

Du reste, constatons que tout le monde peint de mieux en mieux, ce qui nous paraît desolant. (p.407).

Tenemos aquí también el mismo modelo frástico: una aclaración posterior nos guía en nuestra interpretación y nos descubre la antifrase, pero el efecto producido en el lector es diferente. La antítesis existente entre el aparente primor de la pintura y el sentimiento engendrado en el crítico, reviste un aspecto cómico por la paradoja. Este tipo de figura se repite con frecuencia:

Tous leurs tableaux sont très bien faits, très bien peints, et très monotones comme manière et choix de sujets (p.383).

Si Baudelaire hubiera empleado la conjunción "mais", que conlleva un sentido opositivo, en el lugar de "et", el efecto de la paradoja habría desaparecido y la frase no produciría la misma sensación, no generaría ni un asomo de sonrisa en el lector. En el siguiente ejemplo, la vivacidad y la inteligencia del pintor Cogniet (33), tan aparentemente alabadas por Baudelaire, se derrumban al explicitarnos en qué consisten sus hazafías:

Que dirai-je de M. L. COGNIET, cet aimable éclectique, ce peintre de tant de bonne volonté et d'une intelligence si inquiète que, pour bien rendre le portrait de M. Granet, il a imaginé d'employer la couleur propre aux tableaux de M. Granet, - laquelle est généralement noire, comme chacun sait depuis longtemps. (p.467).

Entre los fines pretendidos por el artista y los medios empleados, existe una oposición grotesca que resulta cómica; un retrato no podrá parecerse nunca a su modelo por haber sido pintado con los colores favoritos de la persona, pero cuando éstos son además el negro, es decir la negación misma del color, la dificultad es invencible. Veamos otro ejemplo. Le precede un segmento axiológico negativo, pero la primera frase que el lector va a leer, permite pensar que el crítico se propone observar, en contrapartida, algunos aciertos pictóricos:

Du reste, il ne faut pas croire que ces gens-là manquent de science. Ils sont érudits comme des vaudevillistes et des académiciens; ils mettent à contribution toutes les époques et tous les genres; ils ont approfondi toutes les écoles. Ils transformeraient volontiers les tombeaux de Saint-Denis en boîtes à cigares ou à cachemires, et tous les bronzes florentins en pièces de deux sous. (p.488-89).

El símil de la segunda frase nos indica que no hubo tal intención de hablar de aciertos. Las apreciaciones posteriores se leen todas como irónicas. La hipérbole final encierra el rasgo cómico. Este ejemplo nos permite recalcar cómo, en el discurso baudelairiano sobre el arte, ironía y buen humor están estrechamente unidos y se prestan mutuamente servicio. De forma continua, el crítico salta sin transición de uno a otro medio.

En los últimos ejemplos, hemos insistido sobre el hecho de que la antifrase queda en la gran mayoría de los casos aclarada por el contexto posterior. El arranque laudatorio no viene precedido de comentario alguno anterior que nos ilumine sobre su sentido real; no hay pues hipotiposis - o pintura de la situación real (34) - que prepare al lector a su comprensión. Estas manifestaciones irónicas son incisivas. La ironía aparece reconcentrada. Al esconderse la verdad, la caída resulta mayor. Por otra parte, el crítico se beneficia de una presunción de seriedad que tinte, en principio, sus argumentos de autenticidad, de ahí que a veces nos asalten ideas de dureza, como si el espectáculo de nuestro error de

interpretación nos encogiera. Sin embargo, no es el sentimiento que nos embarga en cada uno de los casos. Hemos podido comprobar en muchos otros lugares del texto que la resolución de la ironía reviste un aspecto divertido. El crítico sabe entonces sacar partido del factor sorpresa - factor esencial de lo cómico. La antítesis posterior genera una sonrisa, pero siempre tímida, recogida, mitigada por el efecto cortante y abrupto en el que se instala gran parte del desprecio de Baudelaire. Querer mostrar la dinámica general de estas manifestaciones es inevitablemente entregarse a un reduccionismo que desvirtúa, en cierto modo, nuestra propia lectura. El lector habrá observado que los dos fenómenos - la dureza y la resolución de la ironía en humor - no se dan en la misma proporción. Unas veces, ambos sentimientos quedan ligados; otras, nos retiene lo incisivo, lo cortante; En el siguiente ejemplo, el efecto de dureza desaparece totalmente y sólo permanece el sentido humorístico:

En somme, M. Meissonier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté - et la pipe ! (p.387).

El empleo hiperbólico del adverbio "admirablement" esconde la ironía. La afirmación atributiva, "c'est un Flamand", confirma el elogio inicial. Sólo la amplia enumeración de cualidades que el crítico resta a la primitiva afirmación, resulta en sí divertida. Cuando además de sustraerle todos los atributos pictóricos de los flamencos le quita también, en un último gesto, el detalle insignificante de la pipa, el lector no puede reprimir la sonrisa.

En el siguiente ejemplo, sin embargo, la ironía inicial se desliza hacia la burla. La presentación en su conjunto es menos simpática que en el anterior. Su efecto es más duro:

M. BIARD est un homme universel. Cela semblerait indiquer qu'il ne doute pas le moins du monde, et que nul plus que lui n'est sûr de son fait; mais remarquez bien que parmi cet effroyable bagage, - tableaux d'histoire, tableaux de voyages, tableaux de sentiment, tableaux spirituels, - il est un genre négligé. M. Biard a reculé devant le tableau

de religion. Il n'est pas encore assez convaincu de son mérite. (p.479).

El rasgo humorístico se presenta con frecuencia ligado a la ironía. Sirve para ayudar al lector a descifrarla, pero su "teneur", su contenido cómico es inestable y difícil de evaluar. Queremos, no obstante, en las siguientes páginas prestar nuestra atención a estas manifestaciones humorísticas independientes del efecto irónico.

* * *

* *

Lo cómico puede presentar formas diversas. La más elemental atañe a los neologismos, en su gran parte despreciativos, comicidad verbal de la que Baudelaire hace un amplio uso. En 1845, el crítico recuerda los inicios de Delacroix llamando "arriéristes" a los espectadores de aquellos años, en los albores del siglo XIX (35), espantados por el colorido de los cuadros del artista y por la novedad de su forma. Si el público no sabe dirigirse, intuitivamente, hacia lo bello y es comparado, respecto del genio, a "une horloge qui retarde (p.751), tampoco los críticos parecen muy bien dotados para orientarlo. Apenas dos nombres, Gustave Planche y Delécluse, - dos figuras relevantes de la crítica de arte del siglo XIX (36) - escapan a la malevolencia que Baudelaire muestra y plasma en el sustantivo "articlier" (p.368), inventado para descalificarlos. En 1846, el neologismo "sculptiers" pretende ridiculizar a los artistas que han tomado la escultura como otros toman un simple oficio. En realidad, la ironía y el humor empañan de manera global estas páginas de 1846, dedicadas a la escultura, por una apreciación que desentona frente a los comentarios matizados que Baudelaire hace en el Salon de 1859 (37). Al neologismo, se une la caracterización, no menos cómica y despreciativa, que el crítico hace de la escultura:

L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps; c'est donc un art de Caraïbes. (p.487).

Baudelaire apela a un origen lejano, a los balbuceos bárbaros, para retratar las puerilidades de los artistas del siglo XIX y asimilar sus producciones a las tallas de los tiempos remotos. Con insistencia, el crítico destruye las veleidades que muestra por entonces la escultura:

Quand elle est devenue un art de salon ou de chambre à coucher, on voit apparaître les Caraïbes de la dentelle, comme M. GAYRARD, et les Caraïbes de la ride, du poil et de la verrue, comme M. DAVID.
Puis les Caraïbes du chenet, de la pendule, de l'écritoire, etc... (p.488).

Lo cómico no sólo se manifiesta en algunos neologismos. Apelativos diversos cumplen una función similar. Baudelaire desprecia y ridiculiza, con un lenguaje a la vez cómico y analógico, lo mismo al público sin sensibilidad, que a los críticos o a los artistas. Estos últimos son "les singes artistiques" (p.490), "ouvriers émancipés" (p.491), hombres diestros en el manejo del pincel, pero sin verdadera pasión, artistas indecisos, que van de un estilo a otro sin saber cuál se adapta mejor a su temperamento; son "les républicains de l'art" (p.492). Los eclécticos en particular reciben estas denominaciones. Ellos propician una definición cómica (38):

Un éclectique est un navire qui voudrait marcher avec quatre vents. (p.473).

El artista en general, y no sólo los eclécticos o los indecisos, merece su deprecio y es censurado mediante el lenguaje cómico. "L'enfant gâté" (p.611-613) es objeto en el Salon de 1859 de una crítica feroz, en la que Baudelaire repite y subraya el apelativo una decena de veces. Al "enfant gâté" le caracteriza la ausencia de visión; no sabe volcarse en su trabajo. Por un exceso de puerilidad, una estrechez de miras y una falta de cultura, queda preso de la práctica de su oficio. Incluso Meissonier, tan vituperado en 1845 y 1846, le parece, en 1859, un gigante

comparado con estos artistas "faiseurs de babioles" (p.612), reconcomidos por la falta de imaginación y el gusto por lo pequeño.

Valga, como último ejemplo para concluir esta enumeración de apelativos cómicos, el nombre inventado por el crítico para los artistas que considera pedantes por un exceso de erudición. éstos forman "l'école des pointus" (p.637). Se adivina el sentido crítico que late tras la denominación, pero, si no fuera por la explicación que Baudelaire sugiere a su lector, difícilmente entenderíamos que se trata de los artistas que no saben deshacerse del marco neoclásico en sus composiciones.

Esta censura, que parece alcanzar a todos los estamentos y que hemos descubierto prestando atención a las distintas denominaciones cómicas, será objeto de estudio en el próximo apartado. Ahora sólo queremos observar las diferentes manifestaciones humorísticas y estudiar su naturaleza. Las denominaciones inventariadas hasta ahora - sean irónicas, metafóricas o puros neologismos - nos han mostrado, todas, un aspecto curioso y un sentido último que se presta a la sonrisa.

Además de estos apelativos, el texto ofrece algunos segmentos críticos puramente humorísticos. Lo cómico puede albergarse en afirmaciones paradójicas, figura a la que Baudelaire es muy aficionado:

M. Lépaulle est toujours le même, un excellent peintre parfois, toujours dénué de goût et de bon sens. - Des yeux et des bouches charmantes, des bras réussis, - avec des toilettes à faire fuir les honnêtes gens! (p.466).

La risa puede provenir del placer que siente el lector al comprobar el "status" ambiguo que encierran las hipótesis (39). En el ejemplo que proponemos ahora, Baudelaire se las ingenia para demostrar que "l'enfant gâté" es un artista que se ha equivocado de carrera. El pintor del siglo XIX no lee nada :

pas même le Parfait Cuisinier, qui pourtant aurait pu lui ouvrir une carrière moins lucrative, mais plus glorieuse. (p.613).

Veamos otro ejemplo:

M. Français nous montre un arbre, un arbre antique, énorme, il est vrai, et il nous dit: voilà un paysage. (p.661).

Aquí lo cómico reside, en parte, en la ingenuidad del artista, a quien imaginamos satisfecho de sí mismo, pero Baudelaire aumenta el efecto risible por la concesión que introduce - la enormidad del árbol - como si el hecho redujera el abismo entre una y otra realidad. En el siguiente ejemplo, lo risible está en el contraste existente entre la aparente seriedad que adopta Baudelaire y la burla a la que somete el cuadro de Besson:

La couleur de M. FAUSTIN BESSON perd beaucoup à n'être plus troublée et miroitée par les vitres de la boutique Deforge. (p.453).

El inicio de la frase nos hace creer que el cuadro del artista ha podido estar mal colocado, quizás en un lugar sombrío del salón, lejos de alguna ventana o foco de luz. Sólo en un segundo momento, entendemos que el crítico lo juzga tan malo que siente no verlo detrás del cristal de un escaparate cualquiera que lo emborronase y atenuase sus efectos, dejando que la imaginación del espectador hiciera el cuadro.

Daremos un último ejemplo. Aquí lo cómico se manifiesta en la apología del medio que Baudelaire recomienda para conseguir la fama:

Quand on demandait au célèbre M. X*** ce qu'il avait vu au Salon, il disait n'avoir vu qu'un Meissonier, pour éviter de parler du célèbre M. Y***, qui en disait autant de son côté. Il est donc bon de servir de massue à des rivaux. (p.387).

La afirmación reviste un aspecto irónico flagrante, pero prevalece lo lúdico. No se trata de repertoriar los infinitos medios empleados por

Baudelaire, por lo que dejaremos aquí el inventario de los basados en la argumentación del discurso, para descubrir algunas manifestaciones, en las que lo que prevalece es el rasgo ingenioso. En efecto, algunas observaciones, de las que inducen a la sonrisa, están basadas en un empleo inteligente de un dato referente al artista. En el ejemplo que damos, es el título mismo del lienzo de Hornung el que sirve para criticar maliciosamente a tres pintores. El texto, en el Salon de 1845, se presenta de la siguiente manera:

HORNUNG

"Le plus têtue des trois n'est pas celui qu'on pense."

BARD

Voir le précédent.

GEFFROY

Voir le précédent. (p.388-89).

La ocurrencia no es mordaz, pero sí incisiva. Astutamente, el crítico nos da su impresión: los tres deberían haber cambiado de profesión. Baudelaire no volverá a mencionarlos en 1846, salvo a Bard, "l'homme aux folies froides" (p.479) (40).

En otro lugar del texto, Baudelaire finge una inocente ignorancia para burlarse de dos pintores, Alexandre Calame y François Diday (41), alumno y maestro respectivamente. Ambos pertenecían a la escuela ginebrina del paisaje, especializada en escenas de alta montaña, y exponían obras similares, con títulos no menos similares: "Un orage" y "La suite d'un orage":

CALAME et DIDAY

Pendant longtemps on a cru que c'était le même artiste atteint de dualisme chronique; mais depuis l'on s'est aperçu qu'il affectionnait le nom de Calame les jours qu'il peignait bien... (p.393).

Además de la fingida ignorancia de que se tratara de un solo pintor, con el fin de poner de relieve esa similitud o "identité maniériste" que Henri Lemaitre observa en estos pintores (42), el enunciado "atteint de dualisme chronique" incita a sonreír, por la curiosa e inventada enfermedad que Baudelaire atribuye al misterioso artista. Valgan estos dos últimos ejemplos para mostrar que el rasgo agudo e inteligente, se desliza en algunas partes del texto, para enriquecer las notas humorísticas que aquí y allá lo salpican.

Hemos observado también el empleo de la caricatura. No en vano admiraba tanto Baudelaire a Daumier y a los caricaturistas en general. Sus artículos sobre los grandes artistas del género, franceses y extranjeros, nos lo demuestran. La atención que les prestó, se refleja en la práctica de su escritura. Mostraremos ejemplos. El primero retrata las obras de Dedreux (43):

Quant à ses Chasses, elles ont cela de comique que les chiens y jouent le grand rôle et pourraient manger chacun quatre chevaux. (p.472).

Lo cómico proviene del efecto de aumento que produce la hipérbole, pero el sentido general de las obras de Dedreux no se pierde; la caricatura sólo aumenta sus defectos. En el segundo ejemplo, lo divertido reside también en la excesiva simplificación a que somete Baudelaire los cuadros de Granet y Dedreux, pero se añade un segundo efecto cómico debido a la oposición - casi diríamos antítesis - que resulta del acercamiento temático de las dos obras:

Deux autres faiseurs de vignettes et grands adorateurs du chic, sont MM. GRANET et ALFRED DEDREUX; mais ils appliquent leur faculté d'improvisateur à des genres bien différents: M. Granet à la religion, M. Dedreux à la vie fashionable. L'un fait le moine, l'autre le cheval. (p.471).

Les oponía además el color general de sus obras: claro y brillante en los cuadros de Dedreux, era negro, anormalmente negro, en los de

Granet, objeto de dos divertidas alusiones, en el Salon caricatural de 1846, que reproducimos en nota (44). Por último, reproduciremos la caricatura deformante que aspira a ser una paráfrasis del trabajo del escultor Pradier:

Il a passé sa vie à engraisser quelques torses antiques, et à ajuster sur leurs cous des coiffures de filles entretenues. (p.489).

La falta de imaginación de Pradier le llevaba a inspirarse o imitar bustos antiguos, que modernizaba adaptándoles peinados contemporáneos, mezcla explosiva de la que el crítico huye sobre todo. Pero no sólo el trabajo de los artistas puede ser motivo para una caricatura. El público, que corresponde a las obras y a los géneros que no gustan al crítico, puede, igualmente, prestarse a una ridiculización caricaturesca. En el ejemplo que presentamos, el cinismo de Baudelaire, para calificar al público de Ary Scheffer, añade una nota cruda de descaro:

E. Delacroix a pour lui les peintres et les poètes; M. Decamps, les peintres; M. Horace Vernet, les garnisons, et M. Ary Scheffer, les femmes esthétiques qui se vengent de leurs flueurs blanches en faisant de la musique religieuse. (p. 475)

Baudelaire no se limitó a imaginar e inventar ocurrencias divertidas para fustigar, en sus textos críticos, a los artistas que no le gustaban. Ha dejado para la posteridad un magnífico ensayo sobre el sentido de la risa, ensayo en el que nos habla de sus preferencias en esta materia. Supo apreciar diferencias esenciales en las manifestaciones cómicas de los pueblos europeos. Califica, por ejemplo, la comicidad francesa - la de Voltaire o de Molière - de "significativa" (p.537), es decir donde la nota predominante es siempre la utilidad, al buscarse siempre la enmienda o la corrección. En España, observa un aspecto feroz (p.567) y sombrío, llegando a ser en ocasiones cruel (p.538). Baudelaire apreció, además, el aspecto fantástico del que Goya nos ha legado las mejores muestras (45). Caracteriza al genial artista por sus contrastes violentos (p.568), dejando claramente ver que sus preferencias van hacia

este tipo. Por ello apreció, sobre todo, la comicidad inglesa, comicidad absoluta, que muestra lo grotesco, la violencia y el vértigo de la hipérbole (p.539).

Era inevitable que el carácter extremado y distorsionado de las cosas, que tanto le atraía, estuviera presente en su obra crítica. Y en efecto, algunas imágenes se explican por ese afán de exageración. En 1845, por ejemplo, Baudelaire sugiere que se coloque a todos los fanáticos de un realismo exacerbado una enorme trompa en el oído para insuflarles algunas verdades (p. 397). Era una comicidad de situación, emparentada a la de una farsa. Frente a un retrato de Amaury-Duval (46) expuesto en el Salon de 1846, y para expresar la opinión que le merece el cuadro, Baudelaire introduce al perro Berganza de la obra de Hoffmann (47). Elige el momento en el que el perro habla y expresa la "opresión" y la "repugnancia" que recorre su cuerpo ante la sola idea de tener que soportar una caricia de la protagonista (p.465). Además de tener algo de excesivo y de fantástico, lo cómico aquí es terrible. Hemos hablado en otro lugar de algunas imágenes surrealistas. Lo absurdo de estas figuras se manifiesta siempre en el sentido de lo divertido, por lo que habrían podido describirse y catalogarse en este apartado. Daremos un sólo ejemplo. Examinando el cuadro Saint-Augustin et Sainte Monique, obra por la que hoy es recordado Ary Scheffer, el crítico exclama:

C'est le comble de l'absurdité. Il me semble voir un danseur exécutant un pas de mathématiques! (p.475).

¿Cómo es en danza un paso de matemáticas? Confesamos nuestra incapacidad para proporcionar una respuesta, más aún viendo que dicho paso debe ser la metáfora de una actitud religiosa de recogimiento. Pero lo divertido y lo absurdo de la analogía, resaltan lo ridículo del cuadro de Scheffer a los ojos de crítico. El artista también da lugar en el Salon caricatural de 1846 a dos alusiones (p.515 y p.516), lo que corrobora el hecho de que dicho cuadro fuera tierra abonada para la diversión. Baudelaire le reserva todo un capítulo en el Salon de 1846,

llamando a los de su escuela "les singes du sentiment" (p.474) (48). De estilo académico, Ary Scheffer, ese "poète sentimental qui salit des toiles" (p. 413), pretendía acercarse a las tendencias en boga eligiendo temas románticos sacados de la literatura. Fue traduciendo en pintura las obras de Goethe, por lo que sus lienzos tenían un marcado acento poético, poesía y sentimiento, como dijo Champfleury, que no eran sino los del escritor alemán (49). Este sentimentalismo le valió la aceptación del público en general y el claro rechazo de nuestro crítico.

Dentro de esta misma tendencia a lo burlesco, existen en el Salon de 1859 un par de páginas que no tienen desperdicio. Son las que describen al personaje Amor, al conocido Cupido de la escuela neoclásica que Baudelaire llama "l'école des pointus". Ayudándose de un poema satírico de Thomas Hood sobre dicho personaje, el crítico nos ofrece un retrato sin par:

Ne sommes-nous pas cependant bien las de voir la couleur et le marbre prodigués en faveur de ce vieux polisson, ailé comme un insecte, ou comme un canard, que Thomas Hood nous montre accroupi, et, comme un impotent, écrasant de sa molle obésité le nuage qui lui sert de coussin? De sa main gauche il tient en manière de sabre son arc appuyé contre sa cuisse; de la droite il exécute avec sa flèche le commandement: Portez armes! sa chevelure est frisée dru comme une perruque de cocher; ses joues rebondissantes oppriment ses narines et ses yeux; sa chair, ou plutôt sa viande, capitonnée, tubuleuse et soufflée, comme les graisses suspendues aux crochets des bouchers, est sans doute distendue par les soupirs de l'idylle universelle; à son dos montagneux sont accrochées deux ailes de papillon. (p.638).

Habría que citar las dos páginas para ver a este clásico y obeso Amor desaparecer detrás de sus gorduras, listo para fundirse o para deshacerse, no tanto por amor, como por sus grasas. El retrato burlesco es inolvidable.

En el Salon de 1846, *Baudelaire* no se priva de un ensañamiento extremado y bufón contra un personaje característico, el "marqués del siglo XIX", el republicano:

Avez-vous éprouvé, vous tous que la curiosité du flâneur a souvent fourrés dans une émeute, la même joie que moi à voir un gardien du sommeil public, - sergent de ville ou municipal, la véritable armée, - crosser un républicain? Et comme moi, vous avez dit dans votre cœur: "crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon cœur; car en ce croisement suprême, je t'adore, et te juge semblable à Jupiter, le grand justicier. L'homme que tu crosses est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles; (...) Crosse religieusement les oplates de l'anarchiste! (p.490).

La situación se enmarca en un telón de fondo hecho de gravedad terrible, pero es tan brutal en su expresión y desarrollo, tan excesiva y extravagante, convirtiéndose en payasada, que llega a menguar la maldad arraigada en su base. Algunas manifestaciones humorísticas se adaptan así a su teoría e intentan estar en la línea de una comicidad absoluta, en la que prevalece lo excesivo, la violencia, la hipérbole. Es el vértigo, signo distintivo de la comicidad absoluta (p.538).

Para terminar el estudio de las manifestaciones humorísticas, queríamos presentar un último tipo que goza en los Salones baudelairianos de una existencia confortable y que hemos identificado como la deliberación (50). Lo cómico en estas situaciones proviene, en gran parte, de la parodia a la que somete Baudelaire el pensamiento razonado. el crítico finge reflexionar seriamente sobre algo que ya tiene valorado e interpretado. En el discurrir, que recoge interpretaciones variadas de un mismo objeto, sobresale el aspecto obscuro y confuso de la composición artística. Sólo daremos un ejemplo. Se trata de una escultura de Frémiet Cheval de saltimbanque. La obra en su conjunto no le disgusta pero le intriga un bicho que el caballo lleva al dorso:

(...) et je me demande pourquoi l'oiseau de Minerve est posé sur la création de Neptune? Mais j'aperçois les

marionnettes accrochées à la selle: L'idée de sagesse représentée par le hibou m'entraîne à croire que les marionnettes figurent les frivolités du monde. Reste à expliquer l'utilité du cheval, qui, dans le langage apocalyptique, peut fort bien symboliser l'intelligence, la volonté, la vie. (p.676).

Baudelaire se presta, a partir de ahí, a una larga reflexión pseudo-filosófica cómica que enmarca en una ficción; un espectador, que tiene por vecino en el Salón, termina irritándose y, como si hubiera escuchado al crítico hablar en voz alta, le dice que está buscando dificultades donde no las hay, y que sólo se trata de un caballo. Baudelaire, decepcionado, observa que, en este caso, el título de la obra está equivocado:

Il fallait évidemment intituler cet ouvrage: Cheval de saltimbanque, en l'absence du saltimbanque, qui est allé tirer les cartes et boire un coup dans un cabaret supposé du voisinage! Voilà le vrai titre! (p.676).

La deliberación se convierte en burla inocente. La sonrisa acompaña necesariamente su lectura.

Este apartado no ha pretendido ser una exacta radiografía de los diferentes medios irónicos e humorísticos empleados por Baudelaire. La materia es tan rica que su estudio podría dar lugar a un tratado sobre la risa. No nos interesaba, por lo tanto, hacer una reseña pero sí poner de manifiesto su enorme profusión y constatar su importancia frente a la materia analógica de signo negativo. Los medios retratados pueden contarse entre los más usuales del texto. Hemos comprobado que la ironía adopta mayoritariamente la forma del falso elogio, desmentido posteriormente por un argumento que puede tender, bien hacia la dureza, bien, por el contrario, hacia el buen humor. Se ha puesto también de relieve el gran uso de la hipérbole y la antítesis, así como el ingenio que muestra el crítico en inventar denominaciones que ridiculizan a sus conciudadanos en general. Por otro lado, el texto nos enseña que las diferentes manifestaciones cómicas pueden codearse unas con otras: la ironía con el humor, el rasgo ingenioso con la caricatura, la burla más

grotesca con lo cómico del ejercicio, aparentemente serio, de la deliberación... ofreciendo, en suma, un verdadero festival de formas.

2.2.1.2.2. Estudio del referente del discurso irónico-humorístico.

Cuando un pintor es sorprendido en flagrante delito de ineptitud poética, la reacción de Baudelaire se enmarca casi siempre en la violencia. Éste es un claro ejemplo de diatriba dirigida contra el artista Vidal:

M. Vidal connaît la beauté moderne ! Allons donc ! Grâce à la nature, nos femmes n'ont pas tant d'esprit et ne sont pas si précieuses; mais elles sont bien autrement romantiques. - Regardez la nature, monsieur; ce n'est pas avec de l'esprit et des crayons minutieusement appointés qu'on fait de la peinture; car quelques-uns vous rangent, je ne sais trop pourquoi, dans la noble famille des peintres. Vous avez beau appeler vos femmes Fatinitza, Stella, Vanessa, Saison des roses, - un tas de noms de pommades ! - tout cela ne fait pas des femmes poétiques. (p.463).

La reprimenda personal, con tono de superioridad profesoral, recuerda a Diderot. No obstante, late aquí una agresividad a la que el escritor del siglo XVIII no nos había acostumbrado. Para lograr este efecto de violencia, el párrafo acumula el empleo de varias herramientas. Concurren, por una parte, una marcada afectividad - puntos de exclamaciones, expresiones familiares como "Allons donc!" - que resalta el apasionamiento y aleja toda distanciación de esta crítica y, por otra,

el desprecio visible en el apelativo "monsieur" y en la elección de las metáforas - "un tas de noms de pommades!" por ejemplo. Aquí lo cómico es ácido. Se manifiesta en el abismo retratado por Baudelaire, abismo que se abre entre los medios empleados por el artista - "de l'esprit et des crayons minutieusement appointés" - y el fin perseguido, lograr pintar un cuadro. Se manifiesta además, en esa pintoresca y risible enumeración de nombres de mujeres. Todo ello resulta cómico, pero sobre todo incisivo, despreciativo y acerbo. Pero cabe preguntarse: ¿qué reprocha Baudelaire a Vidal? La respuesta sería: el ofrecer un romanticismo de fachada. Henri Lemaitre habla de un "rococo romantique" (51). La honda significación de este problema para el crítico, explica el color afectivo dado a su censura, explica sobre todo su violencia.

Hemos observado, en el capítulo anterior, la dureza que se imprime en las manifestaciones irónicas y humorísticas. Hemos avanzado por otra parte la existencia de algunos fenómenos de concentración de estas técnicas para abordar una determinada crítica. El ejemplo que acabamos de estudiar, tiene la pretensión de construir un nuevo puente: a estas páginas, que hemos llamado "antológicas" por los medios irónicos y humorísticos que en ellas se concentran, corresponden siempre algunas de las grandes obsesiones baudelairianas. Donde exista un esfuerzo peculiar de la escritura por asentar un efecto cómico, sabemos que el referente tiene un significado especial para el crítico. Si el estilo es el hombre, de igual modo debe decirse, según Baudelaire, que "le choix des sujets, c'est l'homme" (52). Esta elección también existe cuando el referente es negativo. Dentro de la enorme masa de cuadros que no le gustan, cuando elige hablar de alguno de ellos, éste tiene un especial significado. La ironía y la comicidad no representan pues el simple placer de ridiculizar lo feo. Indican, es cierto, lo anti-estético, pero connotan, además, una presencia que afecta, duele o irrita la sensibilidad del poeta, tanto como la propia fealdad.

No tiene interés elaborar un catálogo sistemático de todo lo que genera una tensión en el texto. Nos proponemos resaltar sólo algunas de las cumbres significativas, deteniéndonos en su aspecto referencial. Esta segunda vertiente del análisis se acercará, pues, a la motivación de lo que Baudelaire llamó sus "cóleras".

El ejemplo anteriormente presentado planteaba, respecto de Vidal, el problema de un falso romanticismo. Nos detendremos primero en su estudio, por saberlo rico en matices, en los Salones de Baudelaire. Si prestamos atención al aspecto cronológico, no nos sorprenderá - pues nada es fruto del azar - el hecho de que la primera manifestación humorística, el primer rasgo incisivo de los Salones sea para censurar un romanticismo que el crítico rechaza. Boulanger, considerado como "le peintre porte-parole du romantisme littéraire" (53), el "alter Hugo", según el escultor Préault es el blanco elegido por Baudelaire. Era amigo de los poetas y frecuentaba el cenáculo de la calle Notre-Dame des Champs (54):

Mais où diable a-t-il pris son brevet de peintre d'histoire et d'artiste inspiré? est-ce dans les préfaces ou les odes de son illustre ami? (p.366).

A la ironía "peintre inspiré", se une el humor burlón. Toda la experiencia del pintor y su peculiar trayectoria quedan asimilado a un mero objeto sin valor de los que pudieran encontrarse en una "pochette surprise". La respuesta señala la excesiva impregnación literaria del artista y las influencias en su pintura debidas a sus amigos poetas. En un segundo fragmento crítico dedicado a Boulanger, Baudelaire aprovecha el título de un antiguo cuadro del artista, "Supplée de Mazeppa", expuesto en 1827, para elaborar un rasgo ingenioso. "Voilà où mène la course désordonnée de Mazeppa", dice el crítico. Recordar al artista su propio tema -Mazeppa y su loca carrera atado a un caballo salvaje por haber sido sorprendido en delito de adulterio- era aprovechar la ocasión para obligarle a considerar aquellas influencias literarias como un adulterio pictórico.

El romanticismo de Boulanger lo era sólo de inspiración, de temas. No suponía, para Baudelaire, una nueva manera de sentir. Esta distinción, que parece hoy tan simple y tan evidente, se la debemos al crítico y al Salon de 1846. René Jullian recalca la riqueza dialéctica de la definición de Baudelaire, que establece por primera vez la diferencia entre "un romanticismo superficial" y un "romanticismo esencial" (55). Lo que aquí debe retener nuestra atención es cómo el poeta elabora paulatinamente su definición, gracias a la observación y al estudio de los cuadros que, a su entender, no pueden considerarse como románticos, a pesar de las pretensiones de los artistas. El razonamiento se va perfilando por sustracción. Un cuadro no es romántico por el tema tratado. Tampoco lo es por su exotismo oriental. Esto lleva a Baudelaire a rechazar pintores que gozaban de un halo de modernismo romántico, Dauzats, por ejemplo, en el Salon de 1845, por el que no reprime, en tono aburrido, la siguiente observación: "Toujours de l'Orient et de l'Algérie - c'est toujours d'une ferme exécution !" (p.393). El que acompañara al barón Taylor en su viaje a España con el encargo del rey Louis Philippe I de comprar las obras que más tarde formarían el fondo del Museo español en París (56), no pintaba mal, pero esta perfección formal, este "fait" que no llega nunca a estar "fini" porque no lleva las marcas de un acento personal, será siempre objeto de rechazo por parte del crítico. No hay romanticismo sin alma; como no hay romanticismo sin color, pero éste debe formar un todo armonioso, lo que dista mucho de ser el caso de los llamados coloristas, el de Díaz de la Peña por ejemplo:

Quant à l'harmonie générale, M. Diaz pense qu'on la rencontre toujours. Pour le dessin, - le dessin du mouvement, le dessin des coloristes, - il n'en est pas question; les membres de toutes ces petites figures se tiennent à peu près comme des paquets de chiffons ou comme des bras et des jambes dispersés par l'explosion d'une locomotive. - Je préfère le kaléidoscope, parce qu'il ne fait pas *Les Délaisées* ou *Le Jardin des Amours*; il fournit des dessins de châle ou de tapis, et son rôle est modeste. (p.453).

Así, de sustracción en sustracción, ironizando y burlándose de los cuadros que muestran un romanticismo de formas externas, anecdótico, superficial o académico, un romanticismo que bien podríamos llamar "cosmético" (57), Baudelaire llega a las hermosas páginas del capítulo *Qu'est-ce que le romantisme* (p.420-422), manifiesto del gran romanticismo, del romanticismo en su plenitud, una vez apaciguado el entusiasmo del romanticismo heroico:

Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini. (p.421).

Piel y entrañas, cáscara y pulpa, fondo y forma son algunas de las parejas antinómicas que nos ayudan a entender la diferencia que Baudelaire establece, en el Salon de 1846, entre Delacroix y Victor Hugo, para diferenciar su romanticismo y rectificar el paralelismo que venía siendo habitual establecer entre los dos hombres. Las páginas de 1846 dejarán definitivamente sentado que el poeta, este "ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif" (p.431), queda excluido de la definición del crítico porque sus obras adolecen de "intimidad" y "espiritualidad" (p.430).

Las leyendas elegidas por los artistas para comentar sus obras y la inadecuación de los títulos de los lienzos, son otros dos de los temas que provocan, a lo largo de los años, una persistente ironía en el crítico. Aunque los dos fenómenos sean divergentes en su práctica, ambos se alimentan de una misma fuente: el pretender ser ocurrente, empleando medios ajenos a su arte, creyendo que con ello la obra queda realzada. Es como si una parte substancial del esfuerzo creativo del artista se desviara de la materia en que debe quedar prendido - lienzo, pinceles y colores -, para esparcirse y perderse en otros horizontes. El tema y la impresión del crítico, al respecto, están ya explícitos en el Salon de 1845, donde Guillemin (58) es objeto de una observación irónica por unos versos poéticos enviados a imprimir en el catálogo del Salón para que sirvieran de glosa a su composición:

M. Guillemin, qui a certainement du mérite dans l'exécution, dépense trop de talent à soutenir une mauvaise cause; - la cause de l'esprit en peinture.- J'entends par là envoyer à l'imprimeur du livret des légendes pour le public du dimanche. (p.384).

El desprecio de Baudelaire por ese empleo de medios ajenos a la pintura, le obnubila de tal manera que la apreciación de un lienzo cualquiera que venga enmarcado por este afán del artista de mostrarse hombre culto, queda siempre relegada a un segundo plano. Los argumentos del crítico se concentran en ironizar sobre la voluntad pueril del pintor y en despreciar al público que pudiera dejarse impresionar por tales artimañas. Baudelaire interpreta estas costumbres como un intento de disfrazar alguna carencia, intento muy practicado por un grupo de pintores, "les singes du sentiment" (p.476). De no ser por el catálogo y el efecto buscado en los títulos estos artistas, al decir del crítico, no polarizarían la misma atención. En el Salon de 1846, Baudelaire se divierte, con tono de seriedad, en manifestar lo absurdo de algunos títulos que no dicen el tema real de la obra, defecto que se duplica en estos "singes" que pretenden aunar "par un agréable mélange d'horreurs" (p.476) sentimiento y ocurrencia. Como si de un juego se tratara, el crítico comenta uno por uno algunos de los títulos, en una página sólo orientada a hacer reír al lector y de la que extraemos los siguientes ejemplos:

Par exemple, vous trouvez dans le livret: *Pauvre fileuse !* Eh bien, il se peut que le tableau représente un ver à soie femelle ou une chenille écrasée par un enfant. Cet âge est sans pitié.

Aujourd'hui et demain. - Qu'est-ce que cela? Peut-être le drapeau blanc et le drapeau tricolore; peut-être aussi un député triomphant, et le même dégomme. Non, - c'est une jeune vierge promue à la dignité de lorette, jouant avec les bijoux et les roses, et maintenant, flétrie et creusée, subissant sur la paille les conséquences de sa légèreté.

L'Indiscret.- Cherchez, je vous prie. - Cela représente un monsieur surprenant un album libertin dans les mains de deux jeunes filles rougissantes.

Celui-ci rentre dans la classe des tableaux de sentiment Louis XV, qui se sont, je crois, glissés au Salon à la suite de *La Permission de dix heures*. C'est,

comme on le voit, un tout autre ordre de sentiments: ceux-ci sont moins mystiques. (p.476).

Bastan estas líneas para retratar la feroz ironía que subyace en las diferentes páginas dedicadas a la crítica de los títulos, tanto en 1846 como en 1859. No hay ninguna apreciación sobre los cuadros, ni tan siquiera a veces una caracterización que nos permita saber de qué tipo de obra se trata, o de qué pintor. Solo resaltan unos títulos misteriosos, que son la ocasión de una sucesión de juegos y adivinanzas que el crítico propone a su lector. El título *Pauvre fileuse* da lugar, tras ese punto de exclamación que pertenece al crítico y nos enseña su desorientación y sorpresa, a una descripción burlesca. *Aujourd'hui et demain* propone, con una ingenuidad fingida, una serie de interpretaciones dispares y cómicas en su formulación, que manifiestan, finalmente, la vacuidad del título elegido por el pintor. Con *L'Indiscret*, Baudelaire pone a prueba la capacidad imaginativa del lector, instándole a buscar su propia explicación. Por último, se sirve del título de un cuadro expuesto, *La Permission de dix heures*, para reírse, por lo bajo, de ese anticuado y pseudo-libertinaje de tiempos pasados que representa el cuadro anterior.

Baudelaire no se limita a proponernos una lectura interpretativa de estos títulos-jeroglífico; imagina además, dentro del género de lo sentimental y con la misma aparente seriedad, una descripción de subgéneros pictóricos, descripción naturalmente caricaturesca:

En général, les tableaux de sentiment sont tirés des dernières poésies d'un bas-bleu quelconque, genre mélancolique et voilé; ou bien ils sont une traduction picturale des criailleries du pauvre contre le riche, genre protestant; ou bien empruntés à la sagesse des nations, genre spirituel; quelquefois aux oeuvres de M. Bouilly, ou de Bernardin de Saint-Pierre, genre moraliste. (p.476).

La clasificación adopta las pautas de un razonamiento lógico, evidenciando su carácter irónico, pues ni los subgéneros identificados

- melancólico y velado, protestante, espiritual... - ni el lugar extrapictórico donde el artista busca su inspiración - las poesías de una marisabidilla cualquiera, el griterío de los pobres... - pueden tomarse en serio. Pero la clasificación no es sólo un adorno divertido. En ella podríamos incluir y colocar cada uno de los cuadros que fueron anteriormente objeto de risa.

El problema se recrudece en 1859, cuando Baudelaire escribe el *Salón desde Honfleur* y se ve confrontado a títulos que no le recuerdan en nada las pinturas que ha visto expuestas. Una escultura que había retenido su atención pero de la que había olvidado apuntar el nombre, le obliga a leer y volver a leer infructuosamente el catálogo para identificarla. Su amigo M***, el director de la revista que publica su texto, le ayudará a averiguar de qué obra se trata, pero la anécdota no hace sino envenenar la actitud del crítico, ya de por sí cargada de ironías y agresividad, respecto de los títulos inadecuados. Como es natural, Baudelaire no perderá la ocasión de divertirse y hacer reír a su lector. Basta un sólo ejemplo:

Amour et Gibelotte ! Comme la curiosité se trouve tout de suite en appétit, n'est-ce pas? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique; l'allégorie serait vraiment trop obscure. Je crois plutôt que le titre a été composé suivant la recette de Misanthropie et Repentir. Le vrai titre serait donc : Personnes amoureuses mangeant une gibelotte. Maintenant, sont-ils jeunes ou vieux, un ouvrier et une grisette, ou bien un invalide et une vagabonde sous une tonnelle poudreuse? Il faudrait avoir vu le tableau. (p.614).

La ironía, el humor, la ocurrencia y la comicidad de las hipótesis, se combinan en estas líneas para el placer del lector; el procedimiento se repite, naturalmente, con la misma viveza para algún otro título, lo que lleva a Baudelaire, al final de dichas páginas, a pedir disculpas a

su lector por haberse divertido "à la manière des petits journaux" (p.615).

En 1846, la crítica humorística de los títulos se presentaba como un epígono de la crítica hecha a los "simios del sentimiento". En 1859, esas deplorables estratagemas imaginadas por los artistas para llamar la atención parecen atributos más específicos de los pintores de "l'école des pointus", escuela neo-clásica que arrastra en sus composiciones un marco greco-latino modernizado y que Baudelaire estigmatiza con esta peculiar ironía que ya nos resulta familiar:

L'école en question, dont le principal caractère (à mes yeux) est un perpétuel agacement, touche à la fois au proverbe, au rébus et au vieux-neuf. Comme rébus, elle est, jusqu'à présent, restée inférieure à L'Amour fait passer le Temps et Le Temps fait passer l'Amour, qui ont le mérite d'un rébus sans pudeur, exact et irréprochable. (p.639).

En la base, se da una misma carencia de imaginación y fuerza artística, carencia que los artistas suplen de distintas maneras: leyendas para el catálogo, títulos misteriosos para despertar el interés, trajes o hábitos del pasado para revestir la historia moderna, ideas llamativas que pueden despertar por ejemplo la lascivia del espectador, como es el caso de la escultura de Frémiet L'Orang-outang entraînant une femme au fond des bois (p.675)... En su exasperación, Baudelaire invita irónicamente a dicha escuela - a cuya cabeza está Gérôme (59), pintor de fama nacional, pero del que nuestro crítico no comenta apenas nada - a persistir en su error, como nos lo muestra la "permissio" que aquí reproducimos:

Je crois lui rendre un grand service en lui indiquant, si elle veut devenir plus agaçante encore, le petit livre de M. Edouard Fournier comme une source inépuisable de sujets. Revêtir des costumes du passé toute l'histoire, toutes les professions et toutes les industries modernes, voilà, je pense, pour la peinture, un infaillible et infini moyen d'étonnement. L'honorable érudit y prendra lui-même quelque plaisir. (p.639).

"Les singes du sentiment", "l'école des pointus" y, en general, todo aquél que no sabe limitarse a los recursos de su arte, empleando en su labor medios que no le son afines, manifiestan un mismo problema de erudición mal entendida, rasgo, según Baudelaire, característico del espíritu francés:

Que les Français ont d'esprit et qu'ils se donnent de mal pour se tromper! Livres, tableaux, romances, rien n'est inutile, aucun moyen n'est négligé par ce peuple charmant, quant il s'agit pour lui de se monter un coup. (p.477).

El arte no es el mundo de las ideas, ni el mundo de la filosofía, menos aún el de la política, de tal manera que cualquier alianza le resulta siempre adúltera. Baudelaire es reacto a todo tipo de intrusismo, intransigente cuando sospecha la más mínima utilización del arte con fines pragmáticos (60), lo que le valdrá el título erróneo de defensor del "arte puro". El apelativo "simio" estaba, finalmente, bien escogido para hablar de artistas, cuyo defecto es el de "imitar". Eclécticos, "esprits pointus", simios del sentimiento, todos presentan la misma ineptitud para ser plenamente artistas, al necesitar de alguna muleta para ayudarse en su creación pictórica. La libertad mal entendida convierte a estos segundones, "vaste population de médiocrités, singes de races diverses et croisés, nation flottante de métis" (p.492), en obreros emancipados, en detrimento de las grandes escuelas de antaño, en las que todo un colectivo apuntalaba los esfuerzos del maestro. A pesar de ello, el artista, el verdadero, se vale por sí sólo. En este sentido, la obra crítica de Baudelaire es profética. Dentro del conflicto maestro-obrero, el Salon de 1846 sitúa cada uno de los grandes nombres en el lugar que le corresponde. Si la sociedad del siglo XIX valoraba excesivamente a Ary Scheffer, a Horace Vernet, Gérôme y Meissonier - glorias intocables que vendían sus cuadros a un precio infinitamente más elevado que las de cualquier otro artista, diez veces más, por ejemplo, que un cuadro de Delacroix (p.612) - Baudelaire, sin embargo, supo valorar y establecer que los dos únicos maestros del siglo eran Delacroix e Ingres, desprestigiando y ridiculizando sistemáticamente con la ironía y el

humor a los que la posteridad, refrendando su opinión, colocará donde debieron estar siempre.

* * *

* *

Este denominador común de la erudición mal entendida, que sostiene las distintas páginas irónicas de 1846 y 1859, anteriormente analizadas, respecto de los títulos, late también, a nuestro entender, en la tercera obsesión que los textos reflejan y sobre la que queremos detenernos ahora. Una total carencia cultural, de la que pocos constituyen excepción a la regla al decir de Baudelaire (61), retrata en su conjunto al colectivo artista. "L'enfant gâté" del II Imperio, escandalosamente ayudado por todo tipo de prebendas y confortablemente instalado, al igual que sus conciudadanos, en la idea de un progreso indefinido, confundiendo burdamente, como recalca Baudelaire, el orden material y el espiritual (62) parece dormirse en los laureles de un sueño fatuo y decrepito, y provoca, en repetidas ocasiones, la cólera del crítico:

Que d'honneurs, que d'argent prodigués à des hommes sans âme et sans instruction ! (p.611).

La idea de un empobrecimiento del genio artístico francés, explicitado en el Salon de 1859 y debido a esa atrofia espiritual - "la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive" (p.618) - la apunta ya el Salon de 1846, pues en esta óptica deben ser leídas e interpretadas la no-asunción del mito anti-burgués de la dedicatoria y la feroz diatriba contra Horace Vernet. Los dos episodios no son sino dos caras de un mismo pensamiento: más peligrosa resulta, a los ojos del poeta, la fatuidad del artista-burgués que la del simple burgués.

Horace Vernet, pintor de La prise de la Smala, cuadro que el Salon Caricatural de 1846 representa como si fuera un monumental andamio en el que estuvieran trabajando distintas corporaciones de obreros, es, por antonomasia el artista satisfecho de sí mismo y de sus éxitos (p.509). "Antithèse absolue de l'artiste" (p.470), Vernet es objeto de la crítica más violenta de los Salones baudelairianos. En el artículo a él dedicado, el poeta critica su quehacer artístico, multiplicando todos los medios que tiene a su alcance. Así, por ejemplo, la ironía y el humor, como en este pequeño fragmento donde lo cómico proviene de las hipérboles que ridiculizan las cualidades del pintor:

Qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son ton vert-de-gris? Aussi, quel immense public et quelle joie ! Autant de publics qu'il faut de métiers différents pour fabriquer des habits, des shakos, des sabres, des fusils et des canons ! Et toutes ces corporations réunies devant un Horace Vernet par l'amour commun de la gloire ! Quel spectacle ! (p.470).

Por otra parte, el empleo de metáforas expresivas que logran plasmar en una imagen muy visual el trabajo realizado por el pintor, abunda en esa ridiculización sistemática a la que somete a Vernet: "cet art improvisé au roulement du tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquée à coups de pistolet" (p.469). Pero la ferocidad se afina sobre todo en las huellas afectivas que invaden la enunciación. Baudelaire expresa de manera reiterada el odio que siente por el pintor, y lo hace dejando deslizarse en alguna ocasión el tono más cínico:

Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français. (p.470).

Todos los medios conducen a resaltar un mismo tipo de producción, hecha de rutina, habilidad y memoria, carente de imaginación y de valor artístico. En efecto, Vernet cultiva lo banal, lo vulgar, lo convencional. "Il fait des Meissonier grands comme le monde" (p.470), y como no

alberga ni el asomo de una duda respecto de su mérito, lo explaya sin vergüenza en lienzos desmesurados. Sus obras son la ostentación más aparatosa del gusto por lo pequeño y lo pueril. Pero tal defecto en sí, no justifica la violencia, ni el odio opresivo que afecta de manera anómala al crítico: "cette vox populi, vox Dei, est pour moi une oppression" (p.469). Esta honda implicación nos invita a pensar que el artista podría ser el punto de una confluencia, el lugar de una síntesis, de necesaria significación dolorosa para el poeta. El texto abre al respecto una vía interpretativa, al proponer algunas asociaciones. Vernet es un pintor de popularidad nacional, lo que anula, en su caso, la tradicional oposición artista-sociedad y lo convierte en representante del francés medio, es decir de ese burgués republicano, enemigo de las flores y que el poeta desea ver fustigado. El hecho de que su ineptitud artística reciba el beneplácito de toda una nación - Champfleury nos comenta que el cuadro de la Smalah llevó a la capital la población de todos los alrededores de París (63) -, significa una comunión, una simbiosis, en el caso de Vernet, entre los dos polos del binomio artista-sociedad. Al horror natural que Baudelaire siente hacia el pseudo-artista, se une el aborrecimiento que el poeta reprime aún en 1846, aunque sea a duras penas, por el francés medio, vodevilesco. A la incapacidad creadora se acumula, a sus ojos, la despreciable incultura del hombre biempensante del siglo XIX, que únicamente se sacia con la mediocridad del justo medio:

Tout ce qui est abîmé, soit en haut, soit en bas, le fait fuir prudemment. Le sublime lui fait toujours l'effet d'une émeute, et il n'aborde même son Molière qu'en tremblant et parce qu'on lui a persuadé que c'était un auteur gai. (p.469).

En torno a Vernet se van marcando distintas epifanías: un desprecio artístico y un desprecio espiritual que han sido ya comentados, a los que debemos añadir quizás un rechazo físico, afectivo, pues no debemos olvidar que Vernet es "un militaire qui fait de la peinture" (p.469). El artista es necesariamente objeto de una tercera focalización. En la plasmación pictórica de las victorias francesas, se inscribe un

engreimiento y una prepotencia que sin duda retrataba al general Aupick, el padrastro de Baudelaire. Recordemos que, desde septiembre de 1844, el poeta vive el infierno de verse dotado de un "conseil judiciaire" que le impide disponer de su herencia y le reduce a ser un menor bajo la tutela de Ancelle, cuyo nombre representa para Baudelaire "l'horrible plaie de <sa> vie" (64), situación humillante que enrarece la relación con su familia. Vernet tenía que simbolizar, en cierto modo, la ideología de la casa paterna, fuerza oponente donde las haya para el poeta. No es extraño que declare, en un discurso que parece dirigido a su padrastro:

Je hais cet art improvisé (...) comme je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique. (p.469).

Además de la negación pictórica y de la atrofia espiritual, en Vernet se fragua por esta última asociación, una atrofia sensitiva. Lo militar, las armas, el ruido, son la antítesis de lo sensible y lo poético. Pero quizás Vernet represente aún, por este binomio que puede formarse Vernet-Aupick, una dolencia más íntima y recóndita, como es la expulsión del seno materno. No queremos deslizarnos por caminos psicoanalíticos que no son los nuestros, pero el sentimiento de Baudelaire hacia su madre aflora lo suficiente en sus cartas, como para percibirse fácilmente que se mueve en unas arenas movidizas, entre lo filial y lo amoroso. ; Cuántas frases habrían hecho la felicidad de una amada ! Citemos una, al azar: "J'ai une soif diabolique de te voir" (65). Baudelaire debió sentirse suplantado en el corazón de su madre con la llegada del joven y brillante Aupick (66). Pero la relación no hará sino envenenarse paulatinamente, hasta la ruptura de 1848. En Vernet se reúnen, por lo tanto, muchos odios fragmentarios, algunos de los cuales el poeta no quiere aún confesar y guarda, latentes y reconcentrados, en su corazón. Sólo en las barricadas de la revolución de 1848, se le oirá gritar que hay que ir a matar al general Aupick. Unicamente el Salon de 1859, manifiesta abiertamente la ruptura con la sociedad y la gente que no es estrictamente la élite poética, entendida en su sentido amplio de sensibilidad artística y literaria.

Se nos antoja además que, en los inicios de su carrera literaria, confiado aún en que el genio siempre triunfa (67), quizás Vernet le haya dejado sospechar, intuitivamente, que no habría lugar para él en ese siglo materialista. Cuando Baudelaire no sabe aún que su vida va a ser un infierno, Vernet pudo haberle mostrado, sin pretenderlo y aún borrosamente, la visión del calvario futuro, esa miseria existencial que sería para Pierre Jean Jouve el inevitable precio, la necesaria expiación por haber tenido la felicidad de crear un lenguaje nuevo (68). Baudelaire, con su extremada sensibilidad, tuvo que saber, mucho antes de formular su teoría del "guignon", mucho antes de decir en sus cartas que su vida había sido maldita desde el principio (69), quizás desde Vernet, que el hecho de crear le supondría vencer esos días "quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle", ese "couvercle noir" del poema (70) y esa opresión generalizada. "Je le hais - nos dice - parce que (...) l'art est pour lui chose claire et facile" (p.470). Para Baudelaire, el arte será la muerte, escribir será consumir, lenta e inexorablemente, toda su energía vital (71).

Nos es fácil adivinar la subjetividad del crítico a través de la selección de obras hermosas, pero - las últimas páginas tenían la pretensión de enseñarnoslo - tampoco los cuadros censurables le vienen impuestos. Hemos querido demostrar que ellos hablan del autor, le ayudan a forjar su propia estética, enlazan íntimamente con sus inquietudes, sus preocupaciones y se enganchan a un fondo de temas baudelairianos.

2.2.1.3. Conclusiones.

La materia poética con referente negativo ofrece dos polos bien diferenciados y de muy desigual fortuna - el discurso analógico y el discurso irónico-humorístico. El discurso analógico es, en general, muy escaso y por lo tanto de difícil compartimentación. El lector percibe, enseguida, que la herramienta no es manejada con vivacidad y que éste no es el medio privilegiado por el autor. Desaparece en los textos dedicados a uno o dos grandes nombres de la pintura y merma considerablemente en el último Salón, el de 1859, mostrando con ello el verdadero desinterés del crítico por lo que no merece ser mirado. Coherente con sus ideas - todo reside en la concentración del ser frente a su disipación nos dice en Fusées (72) - Baudelaire habla difícilmente de lo que no encaja como ejemplo, modelo, confirmación, o, al contrario, como oponente a la idea que genera y alrededor de la cual construye sus textos: el romanticismo en 1846, la imaginación en 1859. Estas claves temáticas aportan una base teórica y rigen, indirectamente, el estudio de los cuadros.

De la materia analógica, hemos puesto de relieve el funcionamiento de tres señalados catalizadores. Un cuarto grupo aparece como "cajón de sastre", aunque una clara dinámica lo sostiene: la fuerza original o llamativa de los sememas elegidos. Relevancia, pues, de una veintena de recursos metafóricos o símiles, de entre los que destacan los fenómenos malsanantes y los surrealistas. El catalizador artístico-cultural presenta dos ramificaciones que no tienen exactamente el mismo efecto poético. Todos los analogizantes quieren significar la inadecuación del resultado pictórico, pero mientras en el primer eje, la cultura artística, el crítico se limita a poner en evidencia similitudes inapropiadas con algún otro género artístico, en el segundo, el de la cultura popular, añade una clara connotación de desprecio. Con el catalizador de la

materia dura, la analogía establece una relación entre el cuadro y algún material de la construcción u objeto vulgar de consumo, queriendo expresar con ello la rigidez, la dureza de línea, la excesiva materialidad y, finalmente, la incapacidad del artista por dar ese soplo vital que haga circular el aire entre los objetos representados y les confiera una determinada consistencia y flexibilidad veraces.

El catalizador psíquico-moral merece un tratamiento aparte. Nos muestra a un Baudelaire muy concentrado en su tarea crítica, esforzándose por extraer la quintaesencia del cuadro. Es el procedimiento interpretativo más serio, en el que menos se nota su presencia, aunque sepamos de su inevitable subjetividad. Se percibe un esfuerzo por captar la esencia de la obra y por describirla. Algunos de estos retratos son muy afinados y muy sutiles, en particular, cuando se trata de pintores que le merecen toda su atención por su originalidad, aunque el mundo en aquéllos plasmado, no sea del total agrado de su sensibilidad. Además de interpretativa, la aprehensión es analógica por presentar un conjunto de sememas de orden moral y psíquico, cualidades humanas, rasgos de temperamento que nos trazan finalmente y por deriva metonímica un creíble, pero poético, retrato del artista.

Si lo que es abortado crea la indiferencia y el desinterés de Baudelaire, lo que le molesta provoca al contrario una incontinencia crítico-irónica. Cuando existe desfallecer poético, el medio elegido es, con preferencia, la argumentación mediante lo cómico; en efecto, el discurso irónico-humorístico es una herramienta que el autor maneja con gran sabiduría, lo que no significa que el texto se preste abiertamente a la risa... Baudelaire nunca aparece verdaderamente distendido y relajado. Su contención se percibe incluso aquí, en esos movimientos irónico-humorísticos que realizan un trabajo sutil e insidioso. Baudelaire, siempre serio, es en ocasiones malévolo, en otras malvado, casi siempre implacable. Él mismo es tan consciente de ello, que apela a Diderot, como

escudo protector, cuando en algún momento tiene la clara conciencia de su dureza o cinismo. De hecho, resulta curioso observar cómo la interpretación que el poeta hace del filósofo se inclina hacia ese rasgo mordaz, que es el suyo propio, viendo dureza e incluso pronunciación de juicio moral, donde sólo hay afirmación de un mal con simple y divertida resignación. Lo cómico expresa, por lo tanto, un juicio de valor, lleva implícito el ejercicio crítico, pero también nos indica un rasgo del temperamento del autor. La ironía no es sólo subterfugio de lenguaje, pertenece a su espíritu más profundo y pugna por salir siempre que desaparecen la belleza y la poesía. Así nos lo dice el poema, en una confesión lírica (73):

*Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?*

*Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.*

En efecto, el empleo de la ironía es constante, pero el texto muestra pocos ejemplos aislados. Baudelaire prefiere conjugarla con algún rasgo ingenioso o con el humor, de tal manera que los medios así encadenados, multiplican sus efectos mordaces, ofreciendo algunos fragmentos inestimables donde corren por doquier las imágenes irónicas, humorísticas e ingeniosas, páginas de mayor fuerza cómica por ese cúmulo de medios pero sobre todo de mayor fuerza persuasiva.

Hemos estudiado la naturaleza de las diferentes manifestaciones de comicidad. Resalta la variedad de formas y, en general, un humor basado en la argumentación del discurso. Aunque cualquier elemento del discurso puede prestarse a ser humorístico, se observa el recurso frecuente a la comicidad por la figura de la antítesis, lo cómico de la deliberación, el

que resulta de la oposición entre medios empleados y meta pretendida por el artista y por último el de la caricatura.

El fenómeno de concentración de estos medios nos ha llevado a reflexionar sobre el referente último perseguido y desvalorizado. Hemos observado que no son tanto las obras y los pintores individualmente considerados, como algunos defectos o vicios de forma en los que caen reiteradamente los que se dicen artistas. Un hilo conductor nos lleva así, más allá de los cuadros, a algunas de las obsesiones baudelairianas. La reflexión subyacente en torno al arte que no le gusta se enmarca en una reflexión superior que describe los grandes fallos de la pintura del siglo XIX. No hemos querido estudiar todas y cada una de estas obsesiones. Sólo hemos elegido tres representativas: el falso romanticismo, el odio que siente el crítico por el artista Horace Vernet, y el rotundo rechazo que muestra por el empleo de medios ajenos al arte. Estuvimos pensando en sustituir el estudio del primer tema por el del realismo. Algunas páginas de 1859, verdadero alegato contra este movimiento y a la par crítica del artista del siglo XIX, el "enfant gâté", son muy sabrosas. Hemos preferido, finalmente, ser fieles al autor, eligiendo el más relacionado con su estética.

El primer tema, el falso romanticismo, pertenece como es lógico, a los textos iniciales de 1845 y 1846. La obsesión por diferenciar lo que es romántico de lo que remite a un pseudo-romanticismo, le lleva, por sustracción, a discernir mejor en qué consiste. En la lucidez del crítico por juzgar las "falsas notas" y lo artificial o erróneo de los pretendidos colores románticos, ha podido influir, según André Ferran (74), el viaje a las Islas. Sea como fuere, hay que recalcar el hecho de que su definición del romanticismo, aplicable naturalmente a la literatura, emerge de la contemplación de las obras pictóricas y, en particular, de las de Vidal o Boulanger, alabadas por la crítica contemporánea, pero de las que Baudelaire tiene el mérito de haber

puesto de relieve su única cualidad efectista. El segundo tema, el rechazo que muestra el crítico por toda incursión de medios ajenos al arte, le irrita de tal manera, que no se detiene nunca a estudiar o valorar tales obras; las ridiculiza de manera sistemática, sin darnos a conocer siquiera de qué artista se trata. La comicidad de la deliberación es frecuente en estas páginas, sin duda las más humorísticas de los Salones, donde Baudelaire finge reflexionar y preguntarse de qué puede tratarse. Detrás de todo ello laten tres defectos que el crítico considera incompatibles con el ejercicio del arte: la pedantería, la erudición mal entendida y el gusto por lo pequeño.

El odio manifestado hacia el artista Horace Vernet es peculiar. En la dureza y la virulencia que subyacen, se adivinan algunos de los acentos de los Poemas en Prosa, considerados como su "testamento poético" (75). La crítica mordaz y violenta con la que vapulea al artista, quedará como modelo de lo que Baudelaire entiende por la "línea recta". Si bien es cierto que la ironía y la analogía están inmersas en estas páginas, el discurso tiende, no obstante, a desviarse de lo poético, hacia el método más directo y franco de la afectividad. Hemos percibido bajo este odio la conjugación de varias obsesiones: la ineptitud creadora, la fatuidad burguesa característica del hombre confiado y feliz del siglo XIX, y la ideología paterna. Sólo esta confluencia puede explicar la dureza de dichas páginas, que son como un falso eco en un conjunto armonioso. En 1846, Vernet canaliza el odio social que irá invadiendo paulatina y patéticamente al poeta al final de su vida, odio que Baudelaire reprime con sumo esfuerzo aún, como nos muestra la dedicatoria a los burgueses, porque sabe que "injurier une foule, c'est s'encanailler soi-même" (76). Ese odio parece como menos escandaloso, por ser individual, y de otra parte, como justificado, por estar disfrazado tras la ineptitud del artista. Baudelaire sabía del poder maléfico del odio:

*La haine est une liqueur précieuse, un poison plus cher
que celui des Borgia, - car il est fait avec notre sang.*

notre santé, notre sommeil, et les deux tiers de notre amour ! Il faut en être avare ! (77).

Pero de nada le servirá tener esa lucidez. Como una gangrena, el odio irá invadiendo todo su ser, odio generalizado que tiene por raíz la estupidez del género humano, la "sottise universelle" (78). Por su sensibilidad exacerbada, Baudelaire era muy vulnerable. La exquisitez de su espíritu podía difícilmente encontrar dónde refugiarse en ese mundo cubierto por "une épaisseur de vulgarité" (79). Los hombres, beatíficamente afincados en su realidad material, cerrados a cualquier visión poética de su existencia (80), se fueron convirtiendo en seres despreciables. Este odio fue la cara sombría del autor, su cara satánica, su pesimismo y su amargura. Pero no olvidemos nunca que sólo fue una parte de él, una pequeñísima parte, pues, como él mismo indica a su amigo Nadar, ha escrito "beaucoup de choses qui ne sont que musc et roses" (81). Cuando Baudelaire ofrece lo mejor de sí mismo, "tous les éléments d'origine funeste sont brûlés, sans fumée, dans un air admirable" (82), es el Baudelaire, transformado, que encontraremos examinando obras que le entusiasman.

2.2.2. El discurso poético con referente positivo.

En el capítulo anterior hemos visto a Baudelaire luchar, reír o ironizar sobre todo lo que es de factura académica, sobre todo lo que es aprendido, vulgar, convencional y todo lo que necesita de muletas. En contrapartida, le veremos, ahora, perseguir siempre "le côté épique" de una obra. La fórmula es de Drost (83) y nos parece acertada si entendemos por "épico" lo osado de una obra, lo que destaca apartándose de los caminos habitualmente transitados. Una obra hecha desde un punto de visto exclusivo tiene siempre, al decir de este crítico, un encanto muy especial para los espíritus que le son análogos (p.473). Los defectos son secundarios; prima la originalidad, prima la novedad del mensaje. Frente a Delacroix, después de mucho mirar, le veremos, en el Salon de 1859, preguntarse qué aporta de nuevo:

Je tourmente mon esprit pour en arracher quelque formule qui exprime bien la spécialité d'Eugène Delacroix. Excellent dessinateur, prodigieux coloriste, compositeur ardent et fécond, tout cela est évident, tout cela a été dit. Mais d'où vient qu'il produit la sensation de nouveauté? Que nous donne-t-il de plus que le passé? Aussi grand que les grands, aussi habile que les habiles, pourquoi nous plait-il davantage? (p.636).

Estas preguntas, que Baudelaire transcribe en su texto, sabemos que subyacen en toda su obra crítica. Toda la analogía que estudiaremos a continuación, no es más que un intento por aprehender con palabras este mundo nuevo que aporta una determinada obra y describir el placer que ella le procura. De esta analogía hemos extraído los catalizadores más significativos, los que se presentan de manera reiterada. Los estudiaremos, en un primer momento fragmentariamente, para examinar después cómo se imbrican unos con otros formando hermosas páginas de ensoñación.

2.2.2.1. El catalizador psíquico-moral.

No debe sorprendernos encontrar, en esta segunda parte, el mismo catalizador que en la primera. La denominación es idéntica porque el elemento tomado de la realidad y reiteradamente empleado en la analogía sigue siendo un término, adjetivo o sustantivo, que pertenece al mundo moral, un término generalmente empleado para definir a las personas. Decir que los cuadros de Robert Fleury (84) tienen un "charme presque sanguinaire", es utilizar un analogizante del campo moral para describir una pintura. Pero ya hemos explicado esto en la primera parte del análisis. El principio que rige el catalizador es el mismo, lo que cambia son las cualidades. Aun así, algunas podrían recogerse aquí. Algunas de las cualidades de la pintura de Ingres, por ejemplo, que pretenden retratar la esencia de su arte no son ni positivas, ni negativas. Pero hemos insistido igualmente sobre esta posición intermedia del catalizador, por lo que sabemos que una parte de su materia es fluctuante.

Dentro de las apreciaciones claramente positivas, encontraremos algunas calificaciones llamativas, otras hermosas y todas muy maduras. Las obras de Guérin son "délicates et rêveuses" (p.410), en el Marat de David, Baudelaire percibe "quelque chose de tendre et de poignant" (p.410), en una obra de Richardot será, "du courage, de l'esprit, de la jeunesse" (p.380), lo que retiene su atención. Hablando del color de La Fontaine de Jouvence, Baudelaire la califica de "terrible, impitoyable, téméraire" (p.360). Ninguna apreciación es vulgar, pero las que atañen al color son dignas de admiración. Así nos habla, en el Salon de 1846, de tres pintores que le gustan:

Ainsi la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible. (p.425).

El vocabulario moral de este catalizador puede tener tres referentes: el artista, su obra o el color de la misma, siempre espejo del hombre y fiel reflejo de su personalidad. El color con la obra, la obra con su autor son términos intercambiables que mantienen una relación metonímica entre sí, de ahí, ese desliz extraño que nos conduce sin dificultad de unos a otros, de ahí por lo tanto, que se nos hable del sentimiento del color. Para Baudelaire:

Il y a des tons gais et folâtres, folâtres et tristes, riches et gais, riches et tristes, de communs et d'originaux. (p.425).

Una variedad infinita de imágenes describe las obras; al igual que el color, pueden ser y son, según los casos, alegres (p.485), sonrientes (p.484), sinceras (p.463), espirituales (p.357)... Términos que tienen usualmente una connotación negativa, como feroz, cruel, brutal... reciben una valoración positiva en la crítica de arte. El color de Delacroix en el cuadro *Dernières paroles de Marc-Aurèle* recibe los siguientes calificativos:

La couleur, loin de perdre son originalité cruelle dans cette science nouvelle et complète, est toujours sanguinaire et terrible. (p. 355).

Parecida definición reciben las obras de Robert Fleury, de las que Baudelaire recalca "*leur charme presque sanguinaire*" (p. 363) o las de Decamps, cuyo color es "*sanguinaire et mordante*" (p.449); un cuadro de Manzoni (85), expuesto en 1846, recuerda al crítico los esbozos de Goya y aprecia en él "*une férocité et une brutalité de manière assez bien appropriées au sujet*" (p.452). Una extensa gama de analogizantes y el mismo fenómeno de concentración, identificado en la primera parte, aportan, respecto de los lienzos más destacados, una resonancia de infinita precisión.

Existen, también para esta vertiente positiva del catalizador, unos denominadores comunes. La distinción es, por ejemplo, una de las

cualidades más sinceramente apreciadas por el crítico, quien emplea la palabra para calificar alguna obra, no menos de una docena de veces. La detecta en todos los cuadros que le atraen en 1845: en la pintura de Haussoulier (p.360), en la de Robert Fleury (p.364), en Chassériau (p.367), Devéria (p.365) (86), Pensotti (p.383), Haffner (p.378) (87), Ingres (p.412). Este rasgo, quizás exigencia del "dandy" que fue por aquellos años, desaparece del vocabulario en los textos posteriores, por lo menos con ese claro valor positivo inicial. En el Salon de 1846, Baudelaire culpabiliza a los pintores de la escuela de Ingres de empeñarse en la búsqueda de tonos y formas distinguidas, que dan a sus retratos un aire de pedantería. Un exceso de distinción cae pronto en una pretenciosa afectación. Los límites fluctuantes de esta cualidad indicarían, probablemente, a Baudelaire su inadecuación para el lenguaje crítico.

Dos palabras suplantán, a partir de 1846, la distinción y la elegancia: son "la bonhomie" y "la naïveté". En 1845, pueden aparecer simultáneamente con el término distinguido, pero es de observar que la palabra resulta clave para definir el mérito y el trabajo de un Decamps (p.362), de un Théodore Rousseau (p.389) o un Corot (p.389). A partir del Salon de 1846 Baudelaire se entrega a la búsqueda desesperada de la "naïveté". Casi es superfluo decir que el gran representante de esta ingenuidad, necesaria a la eclosión del genio artístico, es Delacroix. Sus obras llevan la marca de la "insolencia" en su ejecución, insolencia propia del genio, pero demuestran haber sido concebidas con una gran sencillez, una gran ingenuidad (p.431). La palabra en español no traduce bien todas las connotaciones del vocablo francés. Debe entenderse, en el vocabulario del crítico, como la cualidad que mejor se opone a la pedantería, carácter marcado del catalizador en su vertiente negativa. «Bonhomie» y «naïveté» son los rasgos distintivos del núcleo sémico del catalizador psíquico-moral en su vertiente positiva. Pocos pintores son merecedores de estas cualidades: Delacroix, Rousseau, Corot y Decamps son sus mejores representantes. La "bonhomie" y la "naïveté" son cualidades

de las que adolecen, en general, los hombres del siglo XIX, cualidades que en el arte no pueden imitarse, y cuya ausencia, junto con la fe, engendra la duda, "vice particulier à ce siècle" (p.491), y la consiguiente dispersión del ser. La mayor exigencia hecha al artista por parte del crítico será, pues, la expresión sincera e ingenua de su temperamento, expresión que pasa forzosamente por esta "naïveté", considerada como "privilège divin" (p.491). él mismo se la impone en su ejercicio crítico porque el genio no debe encerrarse en la camisa de fuerza de los "a priori":

Four échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. (p.578).

Estar a la escucha de su propio temperamento, ser uno mismo sin condicionantes, es poseer la cualidad excelsa de este catalizador y estar en disposición de plasmar su alma en una obra. Es ésta una de las nociones más importantes de la crítica de arte de Baudelaire junto con la "naïveté". El alma parece cumplir en los textos sobre los que trabajamos, el mismo papel que la palabra corazón en *Les Fleurs du Mal* (88). El alma es el principio de unidad y de identidad del artista. Constantin Guys, por ejemplo, por su afán de permanecer en el anonimato, no firmaba ninguno de sus dibujos, pero Baudelaire aclara que "tous ses ouvrages sont signées de son âme éclatante" (p.688). Un artista puede saber pintar una cara humana, pero si no logra captar el alma de su modelo, al retrato le faltará esa unidad que armoniza el conjunto. El alma no se plasma en ningún punto específico del cuadro. Es el principio que le da vida, armonizando el todo. Pero el alma no se queda estancada en los límites estrechos del lienzo; vuela, se desprende de él, proyectando su pensamiento hacia fuera:

(...) vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. (p.594-596).

Cuando "une âme voltige" (p.410), como en uno de los cuadros de David, la indiferencia del espectador es imposible. La impresión producida puede variar en función de su sensibilidad, pero un diálogo seguro se establece alma con alma. El encanto, la fuerza, la seducción, la alegría, son algunas de las cualidades que las obras muestran y que Baudelaire aprecia, pero ninguna le emociona. Lo que el crítico busca apasionadamente es que una pintura tenga alma. Si Corot retiene toda su atención es porque sus cuadros muestran "des qualités d'âme et de fond" (p.389). Cuando el encuentro se da, cuando Baudelaire percibe la presencia de una alma, va derecho al corazón de la obra. Se sumerge en su intimidad - que es la intimidad del artista -, buscando espacios por donde dejar transitar su propia alma.

Principio de unidad y de identidad de la obra, único principio capaz de detener al espectador y entablar con él una comunicación, el alma es también la sede de la memoria, al igual que lo fuera la palabra corazón, según Pierre Emmanuel, en *Les Fleurs du Mal* (89). Hoffmann ayuda a Baudelaire a precisar este concepto (p.470). No se trata de esta memoria anecdótica o de "almanaque", como caracteriza el crítico la memoria de Horace Vernet (p.470), memoria capaz de retenerlo todo hasta los detalles más insignificantes. La memoria, para Baudelaire, es aquella otra que contiene, atesoradas, todas las impresiones que el alma ha recibido en su pasado. En ella y sólo en ella, encuentra el creador su materia prima. Es el espiritualismo de Baudelaire, o lo que él mismo denomina, parafraseando a Henri Heine, el "surnaturalisme" (p.432). Para este poeta, no existe paisaje hermoso sin un ser humano que proyecte en él su sentimiento y sus emociones. Así, el arte tiene su razón de ser en esa corrección, reforma o enmienda que el alma ejerce sobre la naturaleza; "intensificación del yo subjetivo" (90), que se realiza gracias a la sencillez, la ingenuidad, la "naïveté".

El país de Jauja que Baudelaire imagina, en el poema en prosa *L'Invitation au voyage*, y que sueña con descubrir, no es otro que esa naturaleza trascendida por el alma humana, esta naturaleza "réformée par le rêve" (91). Los cuadros de Rousseau tienen magia porque "il y mêle beaucoup de son âme" (p.485). Cuanto más delicada sea el alma, más atraída se sentirá por el ideal y más se alejará del espacio real que la rodea. Rousseau "est un naturaliste, entraîné sans cesse vers l'idéal" (p.485). El cuadro de David "cruel comme la nature (...) a tout le parfum de l'idéal" (p.410). Con Delacroix, se sube un escalón más del planeta hacia el cielo. La referencia a la naturaleza desaparece, "<il> peint surtout l'âme dans ses belles heures" (p.637). Cuando un alma se manifiesta, Baudelaire se transforma para conocerla. El acto crítico se inicia siendo acto de identificación (92). Jean Prévost habla de una naturaleza semejante a la del camaleón, mimetismo que cumple, en su crítica, la función de la objetividad (93) y le permite desvelar la profundidad esencial de la obra. En estos repetidos encuentros que Baudelaire tiene con las obras de arte, a veces, el alma visitada resulta ser gemela de la suya. Cuando se dan profundas coincidencias, el catalizador psíquico-moral se revela impropio e insustancial. Baudelaire capta en el cuadro un sentimiento, una emoción, un estado anímico que es también el suyo y se encuentra, consciente o inconscientemente, describiendo su propia alma. Los catalizadores olfativo, gustativo, cósmico-climatológico y saturniano toman el relevo para aprehender de manera fragmentaria las resonancias que en él provocan las obras.

2.2.2.2. El catalizador olfativo

Dentro de este catalizador hemos querido considerar, en primer lugar, las metáforas que utilizan el verbo "respirer". Algunas tienen, sencillamente, el sentido figurado que le conocemos hoy. Significan "expresar", "manifestar", "desprender una impresión". Hablando por ejemplo de la composición de Delacroix para el techo del palacio de Luxemburgo, Baudelaire transmite con este peculiar catalizador la atmósfera que se desprende de la composición y la impresión que le causa:

Il est impossible d'exprimer avec de la prose tout le calme bienheureux qu'elle respire... (p.438).

Sin embargo, este valor figurado es relativamente reciente. El diccionario lo fecha alrededor de 1870, por lo que tales frases guardarían en la primera mitad del siglo XIX toda su fuerza analógica.

El complemento directo del verbo "respirer" ofrece un abanico de posibilidades. Del cuadro se desprende en forma de inhalación, "amor" (p.444), "voluptuosidad" (p.371), "melancolía" (p.484)... Emanan pues un sentimiento o una sensación que adopta la consistencia de una sustancia volátil que embarga al crítico al excitar su sentido olfativo. El cuadro no se limita a enseñar y recrear, para el placer de los ojos, el amor, la melancolía, la voluptuosidad... El sentimiento se desprende de él en forma de emanación, que detiene incluso al paseante distraído. La impresión del cuadro se duplica, afectando a los diferentes órganos de la vista y el olfato. En el ejemplo que destacaremos, se respira una "ensoñación amena". El cuadro es de Devéria, un romántico de la primera hornada, al que Baudelaire muestra gratitud por haber dejado hermosos dibujos de la vida "élégante et parfumée" de la Restauración:

Tous ses dessins étaient pleins de charmes, distingués, et respiraient je ne sais quelle rêverie amène. (p.365).

En otros casos, "respirer" recibe un complemento que vuelve a motivar el sentido primario, como es el caso con la palabra "parfum". En la valoración de las obras de Constantin Guys, tras un capítulo consagrado a las mujeres, en el que Baudelaire se recrea con especial énfasis en el retrato de las mujeres públicas - retrato que Champfleury aprecia como "la sombre réalité particulière au poète des Fleurs du Mal" (94) -, el crítico se propone, al inicio del capítulo siguiente "les voitures", desviar su atención hacia otros tipos de dibujos, y lo hace empleando una metáfora perteneciente a este catalizador:

Émignons pour quelques instants vers un monde, sinon pur, au moins plus raffiné; respirons des parfums, non pas plus salutaires peut-être, mais plus délicats. (p.722).

Observemos, de paso, lo bien fundado de la apreciación de Champfleury, ya que Baudelaire no disimula el placer "saludable" encontrado en su anterior y detenido examen. Estos ejemplos perfilan la extrema sensibilidad del poeta. El placer visual es reforzado por el sentido olfativo, siempre en vela, sea cual sea el ámbito en el que se mueva. Aquí el perfume recibe un calificativo y se hace menos abstracto.

En el Salon de 1859, un cuadro de Tabar (95), Guerre de Crimée, Fourrageurs, pintura militar realizada con un espíritu muy "sui-générís", ya que Baudelaire puede calificarla de pastoral, nos aporta alguna información complementaria respecto de la naturaleza del perfume percibido:

L'âme respire ici un parfum compliqué; c'est la fraîcheur végétale, c'est la beauté tranquille d'une nature qui fait rêver plutôt que penser, et en même temps c'est la contemplation de cette vie ardente, aventureuse, où chaque journée appelle un labeur différent. (p.644).

El segmento de frase que sigue el punto y coma tras "complicqué" se lee como un intento de aprehensión de la naturaleza de este complicado perfume que tiene, como nos dice el texto, una composición doble: es a la vez esencia natural, real, digamos vegetal y esencia abstracta, espiritual, como si este regimiento que vuelve con desenvoltura y alegría pudiera condensarse en una sustancia aromática que se mezclara con el olor de los prados.

El empleo del verbo "exhaler" guarda con "respirer" una gran similitud de funcionamiento y produce un efecto similar. Aunque exista bajo una forma figurada, recuerda vagamente ideas de olores o emanaciones:

Certes je n'essayerai pas de traduire avec ma plume la volupté si triste qui s'exhale de ce verdoyant exil.
(p.636).

La sustancia volátil que despierta el olfato del crítico es, en este caso también, de naturaleza abstracta. Voluptuosidad o melancolía son los efluvios a los que el poeta es más sensible, pero el efecto producido por la analogía es más sorprendente cuando un complemento, precisado por un calificativo, viene a reavivar la figura. Los ejemplos, escasos, están reservados a la pintura de Delacroix. El cuadro *Les Femmes d'Alger* incita al poeta a crear la analogía más hermosa, analogía que no se limita a ser metáfora desperdigada en el texto, sino ensoñación, vivencia olfativa que nos habla, tanto o más del crítico, que del cuadro:

Cette mélancolie respire jusque dans les Femmes d'Alger, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse.
(p.440).

Ese "parfum de mauvais lieu", lo imaginamos "salutaire", como el que emanaba de los dibujos de Guys, a pesar de llevar el alma hacia los

trasfondos de la tristeza. El cuadro de Delacroix le aparece florido; una inevitable analogía se establece entre flor y perfume.

Las obras artísticas que destacan reciben, al igual que en la poesía, esa denominación metafórica. En el Salon de 1859, por ejemplo, el autor justifica la aparente relajación con que se pone a escribir, por el hecho de que la exposición no ha dado *"les fleurs si vigoureuses et d'un parfum si varié"* (p.608) que le hubiesen forzado a crear nuevas categorías. Por buscar esa sensación rejuvenecida, el autor desplaza a Delacroix en su comentario e inicia su recorrido crítico por el examen de dos pintores desconocidos hasta entonces. Ningún pintor desplaza seriamente al gran maestro del color en el corazón de Baudelaire, pero las obras de Legros y Armand Gautier, además de recrear sus ojos, le aportan la novedad del perfume guardado, recogido, olvidado:

La fleur oubliée ou ignorée ajoute à son parfum naturel le parfum paradoxal de son obscurité. (p. 629).

Las flores y los perfumes no pertenecen al ámbito de las cosas triviales. En 1846, el republicano, el hombre representativo del siglo XIX para Baudelaire, es el enemigo *"des roses et des parfums"*, un ser incapacitado para crear *"un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles"* (p.490). Tal personaje, deslumbrado por la novedad del gas, tendría su sentido olfativo embotado y no podría percibir las flores escondidas que crecen en el interior de los bosques. El poeta sí sabe descubrirlas y apreciar su olor, olor complicado que la analogía quiere ayudarnos a compartir. *Femmes d'Alger*, que se presenta a Baudelaire como un ramo en el que cada una de las flores aporta su peculiar olor de erotismo, sensualidad, placer carnal, pero al tiempo quietud, soledad y melancolía, es, sin duda, el cuadro que ofrece la metáfora más acabada.

De los distintos ejemplos vistos hasta ahora, se deduce, por una parte, la preferencia del crítico por evocar un perfume de naturaleza abstracta, espiritual, algo que recuerda el mundo de las ideas. Baudelaire

habla con mayor facilidad de un "parfum de l'idéal" (p.410) o "un parfum romantique de bon aloi" (p.483), que de cualquier otra sustancia odorífera. Por otra parte, esta aprehensión nos remite a dos tipos de atmósfera: la emanación del cuadro recrea una dulce atmósfera de gente elegante y bien vestida, en cuyo caso "cela sent bon" (p.383), como es el caso del cuadro de Céleste Pensotti. Estos usos recuerdan la calidad buscada y expresada por el catalizador psíquico-moral: la distinción, de innegable atractivo para nuestro autor en 1845. Pero con mayor frecuencia, las emanaciones recuerdan impresiones más oscuras en las que se mezclan la voluptuosidad, la sensualidad y ese romanticismo de intimidad. En los dos casos, es inevitable establecer una relación indirecta con el mundo de la mujer. El perfume es, no podemos olvidarlo, metonimia de la seducción y la voluptuosidad. Significa pues, en el caso de las obras, su enorme poder de sugestión, que Baudelaire evoca con esta sutil analogía. Su desarrollo en la crítica de arte, forzoso es reconocerlo, resulta modesto. Austin llegaba a conclusiones semejantes en su estudio de las imágenes olfativas de Les Fleurs du Mal, pero recordaremos sus enseñanzas, a modo de conclusión: el escaso despliegue temático no debe esconder la importancia que reviste, debida a su novedad, en la literatura francesa (96).

Hemos considerado como parte integrante de este catalizador una serie de imágenes que, por lógica, deberíamos estudiar como manifestaciones de un catalizador gustativo. El hecho de incorporarlas a este catalizador olfativo tiene, naturalmente, una razón de ser que el lector puede adivinar: algo en el texto, peculiar a Baudelaire, asimila estas sustancias gustativas a los aromas y a los efectos olfativos.

Cierto es que existen algunas metáforas sin esta connotación, metáforas exclusivamente gustativas, pero son escasísimas. No hemos reunido media docena en toda la obra crítica, por lo que no pueden dar lugar a un estudio en términos de catalizadores, que reflejan siempre fenómenos redundantes. Se observa, además, que dichos analogizantes son en parte de sentido negativo y quedarían por lo tanto excluidas de nuestro actual desarrollo. Pueden considerarse como pintorescas y desvelan, en el texto de Baudelaire, la progresiva inmersión de algunos términos del mundo de la cocina en el argot de la pintura. El crítico parece sentirse obligado a precisar, en algún fragmento, que está hablando de pintura, mostrando con ello su sorpresa ante la llegada de tal vocabulario:

Quand il possède bien l'art des sauces, des patines, des glacis, des frottis, des jus, des ragoûts (je parle peinture), l'enfant gâté prend de fières attitudes, et se répète avec plus de conviction que jamais que tout le reste est inutile. (p.613).

Dentro de las analogías exclusivamente gustativas, no podemos pasar por alto un empleo positivo de "assaisonnement", el condimento que se añade al plato para darle más sabor. El ejemplo retiene nuestra atención, porque Baudelaire explica con el símil lo que entiende por una cierta dosis de rareza o inevitable extrañeza consustancial al objeto artístico:

Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets, les mets ne différant les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent, que par l'idée qu'ils révèlent à la langue. (p.579)

A pesar del tipo de comparación, nada más abstracto, finalmente, que la impresión dejada por el condimento y subrayada por el autor en la palabra "idée". Es esta una constante, en las escasas apariciones de este sentido gustativo: Baudelaire no se detiene en el placer del paladar. El contenido de la analogía sufre algún desplazamiento en su desarrollo

posterior. Leamos, por ejemplo, la apreciación que el crítico transcribe respecto del color en las obras de Decamps:

Les mets les plus appétissants, les drôleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires les plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand, que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture. (p.449).

Podíamos haber subrayado las palabras "montant", "exhalaient", "volupté sauvage", "pour le nez"; todas ellas tienen por objeto desviar el natural placer que deberían producir tales preparaciones. Los términos podrían emplearse para hablar de un buen vino. De hecho, éste es el analogizante al que acude Baudelaire con mayor frecuencia. El vino, "boisson-totem" según Barthes (97), aparece en los textos críticos para traducir la impresión general que producen las mejores obras, en particular las de Constantin Guys y las de Delacroix:

Il m'est impossible de dire: Tel tableau de Delacroix est le meilleur de ses tableaux; car c'est toujours le vin du même tonneau, capiteux, exquis, sui generis. (p.636).

Un vino de esa calidad; un buen conocedor lo bebe lentamente, a pequeños sorbos, dejando siempre que su aroma inunde las fosas nasales. Baudelaire sugiere siempre ese aspecto más volátil y abstracto, que nos ha inducido a contabilizar estas metáforas del vino con las del catalizador olfativo. Otra circunstancia lo justifica: en algunos lugares del texto se sugiere el efecto embriagador de la bebida:

Cet hymne terrible à la douleur faisait sur sa classique imagination l'effet des vins redoutables de l'Anjou, de l'Auvergne ou du Rhin, sur un estomac accoutumé aux pâles violettes du Médoc. (p.436).

De las experiencias gustativas, Baudelaire destaca las impresiones que pertenecen al paladar y encaminan las analogías hacia las sensaciones olfativas, para retener con mayor interés los efectos embriagadores. Hablando de Fromentin, de Delacroix o de Guys, surgen,

aquí y allá, palabras como "enivrant" o "ivresse". En 1846 por ejemplo, el colorido de los cuadros de Catlin produce sobre el crítico este efecto embriagador:

Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse. (p.446).

No es nada extraño que el creador de los Paraísos artificiales establezca estas analogías. Insistentemente Baudelaire nos aconsejará la saludable embriaguez: "enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise" (98). Era por lo tanto inevitable que el crítico no recordara las experiencias del hachís en el salón del amigo Boissard del Hotel Pimodan (99) o que no sacara provecho de tantas dolencias ahogadas en el láudano. Edgar Poe, por otra parte, le había enseñado que el opio "reviste la naturaleza de un interés sobrenatural" (p.596). Pero el verdadero opio de Baudelaire es el arte, porque "l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre" (100). Algunos lienzos de Delacroix le producen esta sensación, o los cuadros de Boudin, como en el ejemplo que reproducimos:

À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses (...), toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. (p.666).

Por los juegos de la analogía, el placer que procura el cuadro se hace olfativo y penetra, como si de un vapor se tratara, por todos los poros del cuerpo llevando al crítico, por los síntomas del vértigo, hacia un éxtasis hecho de infinito.

2.2.2.3. El catalizador musical.

"La musique creuse le ciel"

escribe Baudelaire en *Fusées* (101). Debemos entender con ello que su poder de sugestión despierta en el hombre sensible imágenes de infinitud y profundidad que superan los espectáculos de la naturaleza. Si además leemos el poema *La Musique* y recordamos que uno de sus ensayos más personales fue el que dedicó al músico Wagner, sabemos ya de la honda repercusión que este arte ejerció sobre el poeta y de los inevitables ecos grabados en su crítica de arte.

Desde la insignificante referencia al "ruido de orquesta" (p.365) hasta la luminosa evocación de la melodía de Weber (p.440), pasando por la alusión al "maravilloso concierto" (p.425), todo hace presagiar una notable presencia de este catalizador. Y en efecto, ahí ha quedado inscrito un variado vocabulario analógico. Están en primer lugar los términos más vulgares, comunes a la música y a las letras, como son "gamme", "ton", "accord", "harmonie", términos que pasarían inadvertidos, si no fuera por el eco de un vocabulario más preciso (102). En el cuadro de Catlin "tous leurs tatouages et coloriages étaient faits selon les gammes naturelles et harmoniques" (p.446); el de Devéria "frappe en outre l'esprit par un aspect doux et harmonieux" (p.447). Delacroix es considerado desde el primer Salón como "harmoniste" (p.354). Asimismo Corot (p.390), en cuyo ejemplo subrayaremos las distintas palabras que podrían evocar una composición musical:

Ce qui prouve encore la puissance de M. Corot, ne fût-ce que dans le métier, c'est qu'il sait être coloriste avec une gamme de tons peu variée - et qu'il est toujours

*harmoniste même avec des tons assez crus et assez vifs. -
Il compose toujours parfaitement bien. (p.390).*

Junto con estas referencias, existen otras más propias del campo de lo acústico. Es éste el caso para los cuadros de Delacroix La Justice de Trajan y La Prise de Constantinople par les Croisés, cuadros que pertenecen al género histórico, pero que Baudelaire opone a otros del artista por los que siente mayor debilidad, aunque sean composiciones menos ambiciosas. El primero es, por ejemplo, un cuadro "rempli de tumulte et de pompe" (p.592). En el segundo, "tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement" (p.592). En el Salon de 1859, los cuadros de Corot parecen estar rodeados de obras que producen el efecto "de cris étourdissants ou ronflants" (p.663). Podríamos multiplicar estas anotaciones, pero todas son muy pobres y el lector sin duda espera referencias más sustanciosas. Las hallaremos, casi exclusivamente, en las consideraciones dedicadas a Delacroix, porque sus obras, y sólo las suyas, tienen "l'éloquence d'un musicien passionné" (p.744). En 1846, la Pietà del artista es considerada como un "hymne terrible à la douleur" (p.436). En el artículo necrológico Baudelaire recoge esta imagen aplicándola a toda su obra en la que quiere ver "un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémissible douleur" (p.760).

Debe decirse aquí que, en Le Peintre de la vie moderne, no hay una sola anotación analógica del catalizador musical que tenga como referente un cuadro o un dibujo. En este gran poema en prosa, cuyo retrato del artista, es decir de Constantin Guys, puede aplicarse a Baudelaire, las obras han dejado de cantar. Este observador de la gran ciudad, llamado "príncipe" (p.692), capaz de extraer lo épico de la modernidad, al acecho de la poesía urbana, el hombre cuya alma irá a parar episódicamente en el alma de otro ser - los viejos, las viudas y todos los desheredados de la gran urbe, como lo hará el poeta de los Tableaux Parisiens - ese "moi insatiable du non-moi" (p.692), no sabe ya componer himnos, ni melodías. Esta observación nos lleva a recordar el

libro de Charles Mauron que estudia con tanto acierto la lenta y progresiva invasión del yo social sobre el yo poético, la victoria del príncipe sobre el poeta-bufón de La Mort Héroïque, esa triste evolución del mal en forma de odio que le embarga al final de su vida y paraliza el don de la escritura. Todo ocurre como si la extrema sensibilidad de Baudelaire se hubiera resentido en este baño de multitud, "immense réservoir électrique" (p.692). No obstante, no debemos olvidar otra circunstancia, no menos importante, de cara a interpretar este silencio musical: las obras de Guys son dibujos, a tinta, no pinturas, y, para Baudelaire, el elemento que puede transmitir ideas de música es el color. Pero dejémosle mostrarnos cómo ese milagro, que es la luz en la naturaleza, se transforma en música:

À mesure que l'astre du jour se dérange, les tons changent de valeur, mais, respectant toujours leurs sympathies et leurs haines naturelles, continuent à vivre en harmonie par des concessions réciproques. Les ombres se déplacent lentement, et font fuir devant elles ou éteignent les tons à mesure que la lumière, déplacée elle-même, en veut faire résonner de nouveaux. Ceux-ci se renvoient leurs reflets, et, modifiant leurs qualités en les glaçant de qualités transparentes et empruntées, multiplient à l'infini leurs mariages mélodieux et les rendent plus faciles. Quant le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur. (p.423).

Lo subrayado - salvo la palabra "glaçant", subrayada por el autor - tiene, naturalmente, la finalidad de resaltar las distintas palabras que pertenecen a la red analógica de este catalizador musical. Baudelaire concluye su hermosa página diciendo que en el color se dan "l'harmonie, la mélodie et le contrepoint" (p.423). Para André Ferran, el poeta "canta" literalmente esa sinfonía orquestada por el sol (103). Acertadamente

podrá Victor Hugo comentar a Baudelaire en una carta: "*Vous expliquez comme vous peignez, granditer*" (104). Las tres páginas del capítulo *De la couleur* son un estudio previo, una base teórica a su ensayo de 1846. En ellas, el crítico habla como si fuera un profesional de la pintura (105) y lo hace en una lengua esmerada, como si de un poema se tratara. "*Sois toujours poète, même en prose*" se repitió incansablemente Baudelaire desde su infancia, y lo consiguió con la proeza de no convertir nunca la escritura en cobertura para disfrazar un vacío ideológico.

Además de sentirse desde siempre atraído por la imagen, Baudelaire cultivó amorosamente su afición: "*ma grande, mon unique, ma primitive passion*" (106). Sus primeras amistades fueron artistas. Lo era Deroy, quien acompañaba al joven crítico a las exposiciones; lo era Théophile Gautier, quien empezó siendo pintor; y lo era Boissard, quien recibía en su salón a los amigos del hachís (107). Baudelaire seguía por entonces, muy asiduamente, las discusiones que mantenían los distintos profesionales sobre el arte. Quizás se hablara en estos círculos de las relaciones que puedan establecerse entre el color y la música. Quizás fuera ya un tópico decir que "*la couleur est une science mélodieuse*" (p.376), pues Ferdinand Brunot piensa que tales metáforas tienen su origen en el siglo XVII (108). A pesar de ello, esta hermosa y pedagógica aplicación que Baudelaire realiza contándonos las variaciones del color que el astro sol impone a la naturaleza a lo largo de un día, guarda todo su frescura. Cuando después de la teoría, la práctica se ilumina con un ejemplo similar al que ahora reproduciremos, cualquier metáfora musical anterior al empleo de Baudelaire palidece. Se trata del cuadro de Delacroix *Le Sultan du Maroc*:

En effet, déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale? Véronèse fut-il jamais plus féérique? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies? un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants? (p.357).

Estas imágenes lógicamente son escasas. No son metáforas empleadas para lograr un efecto. Cuando surge, en la crítica de Baudelaire, una analogía gobernada por el catalizador musical, ello significa que el lienzo tiene un poder sugestivo muy alto, lo que no resulta predicable de muchas obras. Significa además que, contemplada a una distancia desde la que no se pueden apreciar el tema ni las figuras, la armonía de sus colores tiene ya por sí sola una sentido. La unidad de los distintos tonos confluye en el efecto general, produciendo la impresión de una melodía. La obra adquiere así rango en el recuerdo, porque "la *mélodie* laisse dans l'esprit un souvenir profond" (p.425). Esto ayuda a comprender uno de los axiomas estéticos de la crítica baudelairiana: "*l'art est une mnémotechnie du beau*" (p.455). Cuanto más sugestiva es una obra, más recuerdos, ideas, pensamientos y sentimientos poéticos que el hombre guarda almacenados en las profundidades de su corazón, emergen de ese pasado remoto y vuelven a tener vida. La imaginación viaja por el espacio y el tiempo. La melodiosa armonía del cuadro que conduce la imaginación del espectador a este vuelo, es reflejo de la armonía pre-establecida en el alma del artista. La obra tiene el poder de "hablar" a la memoria del hombre, porque ella misma procede del recuerdo (p.433). Así, la obra de Delacroix se le aparece al crítico comme "*une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel*" (p.745). Pero todo este "mundo nuevo de ideas", que es una obra artística, acompañará al poeta o a cualquier ojo que se hayan detenido a mirarla si el mensaje pictórico tiene la facultad de convertirse en un canto, en una melodía o un susurro que traspasa los límites de la razón, para anidar en un lugar recóndito de su alma.

José Antonio Millán ha observado el frecuente empleo del término "rapsodia" en los *Petits Poèmes en prose* (109), término que no aparece ni una sola vez en la crítica de arte. No olvidemos que, en su origen, la rapsodia es el canto que repite los fragmentos épicos de los poemas homéricos. El vocablo es acertado para expresar "*le fantastique réel*" de la gran urbe. En los ensayos, sin embargo, los cuadros de Delacroix

(...) font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. (p.595).

No son ya fragmentos épicos, sino líricos, los que Baudelaire percibe, como lo es la música debida al color de los cuadros de Delacroix:

(...) plaintive et profonde comme una mélodie de Weber (p.440).

Jean Starobinski ha observado, por su parte, que la imagen del faro, imagen mediante la que Baudelaire quiere unificar y trascender la diversidad de los artistas, acumula en el poema *Les Phares de las Flores del Mal*, una pluralidad de sustantivos de tipo acústico, tales como "un cri", "un ordre", "un appel", "un ardent sanglot". La unidad que representaba la imagen del faro y de la luz se fractura con esa pluralidad de imágenes auditivas. El arte, nos dice finalmente Starobinski, queda así ligado "à la condition blessée de la créature, à la division, au déchirement" (110). La observación es pertinente; quizás eso mismo engendra la melancolía que desborda en todas las ensoñaciones vividas frente al cuadro y que estudiaremos más adelante. Pero lo que queremos fijar aquí, es que el lienzo, considerado individualmente, evoca siempre para el poeta, cuando recuerda, ideas de música, himnos, melodías o sinfonías. Los ruidos acústicos, prácticamente insignificantes, nunca aparecen ligados a las obras que le emocionan. Incluso en la estrofa del poema *Les Phares*, consagrada a Delacroix, estrofa que Baudelaire recoge en el *Salon* de 1859 (p.595), el término "fanfares" sigue recordando ideas de composición, aunque el adjetivo "extrañas", que las caracteriza, permita sospechar que en esta peculiar interpretación las trompetas y los metales han entristecido la natural alegría de la charanga:

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

Baudelaire no era gran conocedor de la música. Su cultura se limitaba, como confiesa a Wagner en la hermosa carta que envió al músico tras el fracaso de los conciertos de febrero de 1860 (111), a haber escuchado y disfrutado con algunas piezas de Weber y de Beethoven. La música de Wagner fue, dice Baudelaire en una carta a Poulet-Malassis, "une des jouissances de ma vie; il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement" (112). De haberla podido apreciar antes, quizás su crítica se habría visto enriquecida. No obstante, y sin los ecos wagnerianos, sus ensayos sobre el arte encierran evocaciones musicales que prefiguran la importancia que ésta tendrá para los simbolistas. Si los poetas de dicha época palidecían y salían desanimados de los conciertos - como nos recuerda Paul Valéry (113) -, por no conseguir una magia similar con el lenguaje y las palabras, Baudelaire, por esa "métamorphose mystique de tous <ses> sens fondus en un" consigue encantar nuestro espíritu y nuestra sensibilidad. El cuadro transformado en imagen musical, como anteriormente lo había sido en imagen olfativa, pierde aquí también su contorno material y suscita ideas de lo inefable.

El color, en su armonía, se hace música, la música tiene el poder de ahondar el cielo. Otras veces, la música, dice Baudelaire, "me prend comme une mer" (114). Estas dos imágenes indisolublemente ligadas a la melodía del color, nos conducen, sin sobresaltos, al estudio del catalizador cósmico.

2.2.2.3. El catalizador cósmico-climatológico.

De los cuatro catalizadores positivos identificados en la crítica de Baudelaire, el que abordamos ahora presenta, sin discusión, el desarrollo más generoso. Hemos detectado su presencia en todos los textos, desde 1845, lo que nos invita a considerar su entidad como esencial en la percepción baudelairiana. Su materia, que puede reagruparse en torno a tres ejes - la luz, el horizonte y la atmósfera -, aparece como indisociable de la mirada que el poeta proyecta sobre la pintura. Podríamos creer que sólo se detuvo ante paisajes, pero no es así. El estudio que iniciamos ahora nos demostrará que cualquier cuadro, aunque sea el de un interior, puede dar lugar a hablar de sol, cielo, nubes o brumas.

El poeta no es, en la crítica de arte, ese "roi d'un pays pluvieux, riche mais impuissant" (115). Aquí Baudelaire "s'enivre de soleil", como antaño cuando se retrataba como el hijo desheredado en *Bénédiction*.

En el capítulo anterior hemos visto la importancia que reviste el sol, ese astro de vida que orchestra la sinfonía de los colores. Idénticamente, las obras y los artistas serán apreciados por referencia a ese astro, a su luz y a su calor. Tomemos por ejemplo la consideración de las obras de Decamps en 1845. El artista presenta cuadros que no están realizados en su estilo habitual. El trabajo excesivo del dibujo y de la forma les confiere un aspecto de pintura italiana que no ha desplazado por completo su antiguo modo y color, que le recuerdan al crítico a los flamencos, de tal forma que, en aquel año, las dos notas se dan simultáneamente:

Par exemple, on trouvera à côté de figures qui affectent, heureusement du reste, une allure de grands tableaux, une

*idée de fenêtre ouverte par où le soleil vient éclairer le
parquet de manière à réjouir le Flamand le plus étudieur.
(p.361).*

*La ventana abierta por donde entra el sol que ilumina y alegra es el
resto de colorido, antaño tan apreciado por el crítico en las obras de
Decamps.*

*El sol es, en efecto, metáfora del color. Los artistas que dan
prioridad al dibujo son "des ennemis du soleil" (p.461). El mismo David
es un "astre froid" y, aunque Baudelaire sabe apreciar la reacción que el
maestro junto con Guérin y Girodet impusieron al gusto francés, los tres
"marchèrent à la lumière de leur soleil artificiel" (p.583). Ingres, entre
todos, "s'est attribué cette gloire extraordinaire, exceptionnelle,
d'éteindre le soleil" (p.656) y la muerte de Delacroix, será, para el
poeta, como "une éclipse solaire, imitation momentanée de la fin du
monde" (p.769).*

*La luz del sol, en las mejores obras, nunca es insolente, nunca es
agresiva. Las preferencias del crítico van hacia los crepúsculos y las
puestas de sol. El mérito de un paisaje de Haffner es, en parte, debido a
su luz, "clarté équivoque d'un crépuscule" (p.379). El público reprochaba
a Corot su color demasiado apagado. Para Baudelaire es como si el
artista viera la luz del mundo "partout baissée d'un ou de plusieurs
tons" (p.663), pero no lo considera un defecto. Muy al contrario, esa luz
crepuscular es fuente de armonía y, si la moderación y delicadeza que le
son consustanciales no se aprecian correctamente, es debido a los
colores chillones de la pintura que le rodea en la exposición de 1859.
En Théodore Rousseau, Baudelaire aprecia también el hecho de que su
color no sea deslumbrante:*

*Il aime les natures bleuâtres, les crépuscules, les
couchers de soleil singuliers et trempés d'eau, les gros
ombrages où circulent les brises, les grands jeux d'ombres*

et de lumière. Sa couleur est magnifique, mais non pas éclatante. (p.484).

La luz en su declinar vuelve, pues, como una obsesión baudelairiana, pero a este sol que ha perdido el resplendor del mediodía no se le debe atribuir un valor negativo. La luz que produce un efecto desagradable es la "blafarde et crue" de los cuadros de Ingres que recuerda la de un día artificial (p.460), o aquella otra de Liès, demasiado esparcida, "couleur monotomement claire, papillote" (p.651). La luz del sol poniente se asemeja a ese "demi-jour propice qui caresse" (p.669). En contraste con "l'horrible vie de contention et de lutte" (116) que el día le impone a Baudelaire, el atardecer ofrece un reposo al alma. "C'est le soir qui soulage", nos dice el poema (117), "Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre !" (118). Los pensamientos adoptan entonces los colores del sol poniente y se tornan "tendres et indécises" (119). Y ¿qué pintor puede lograr declinar el astro a su antojo con "les rayons de sa palette" (p.632) y verter en sus cuadros una luz "magique et surnaturelle" (p.645)?:

Observez, je vous prie, que la couleur générale des tableaux de Delacroix participe aussi de la couleur propre aux paysages et aux intérieurs orientaux, et qu'elle produit une impression analogue à celle ressentie dans ces pays intertropicaux, où une immense diffusion de lumière crée pour un oeil sensible, malgré l'intensité des tons locaux, un résultat général quasi crépusculaire. (p.760).

La luz que Delacroix proyecta sobre el mundo tiene la intensidad de un sol radiante, aproximándose, sin embargo, a la de un sol poniente, ese sol que ofrece el último derroche de luz y belleza mientras en Oriente "les rideaux du ciel se ferment" (p.693).

Estas descripciones apelan, naturalmente, a la definición del dandismo. El "dandy", ese "príncipe del espíritu", como lo llama Pascal Pia (120), ese ser hastiado de vivir, aunque sólo sea en apariencia (p.691), ese "feu latent qui se fait deviner" (p.712), es definido por

Baudelaire como un sol poniente (p.712). La fuerza del "dandy", "qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner" (p.712), se asemeja a su vez al potencial felino, potencial que el gato sabiamente contiene en su envoltura de lujo y voluptuosidad. Por analogía, el poniente, ese "Dieu qui se retire", queda marcado por el mismo poder latente que Jean-Pierre Richard denomina "virtualidad", interpretando esta calidad como uno de los grandes esquemas de la sensibilidad baudelaيرية (121). René Huyghe, por su parte, quiere ver en el "dandy" la unión de un alma de fuego con una cabeza fría y lúcida, conciliación de oponentes que sería la superación de la antinomia del clasicismo y del romanticismo (122). La definición podría igualmente adaptarse a la del color de Delacroix tal y como lo describe Baudelaire, crepuscular aunque intenso. Es, también, la impresión que nos deja un hermoso sol poniente, pues ¿quién no ha observado que las llamas del horizonte son de un fuego mágico que arde sin quemar? En cualquier caso, ese sol poniente es el que brilla en su cielo interior (123) y tiene sin duda ese color dorado "qui baigne les champs de l'idéal" (p.460). El esplendor evoca, pues, lo cálido, la intimidad y el recogimiento.

Es inevitable pensar que Baudelaire volvería de La Réunion con los ojos llenos de la belleza del sol poniente cuando el astro muere majestuosamente en el mar, porque sus sueños están inundados de su luz, intensa, aunque ya sea dulce, tenue y efímera.

Existen también en la crítica de arte de Baudelaire referencias al pleno sol veraniego de los países cálidos, pero nunca para apreciar la realidad cruel de los rayos solares. Es entonces el calor lo que retiene su imaginación, ese calor que obliga al cuerpo a permanecer quieto y aletargado, inmovilidad, pereza o adormecimiento que prepara el alma para la ensoñación. Éste es el caso de Eugène Fromentin quien sabe extraer de un sol ardiente la verdadera poesía, según el crítico:

Mais la lumière et la chaleur, qui jettent dans quelques cerveaux une espèce de folie tropicale, les agitent d'une

fureur inapaisable et les poussent à des danses inconnues, ne versent dans son âme qu'une contemplation douce et reposée. (p.650).

Baudelaire confesó en numerosas cartas esta inclinación por la pereza. Con trece años sabía ya de ese "penchant invincible". Pichois habla de "procrastination" (124), Baudelaire, más poético emplea los términos de "affreuses langueurs", "abîmes d'indolence" (125). ¿Cómo no iba a sentirse atraído por los cuadros de este artista?

Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose, que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière. (p.650).

Jean Prévost definió espléndidamente al creador de Les Fleurs du Mal: "sa chair peureuse souhaite des caresses plus douces que l'amour; frileuse elle a soif de soleil; tôt lassée, elle aspire au repos" (126). En la crítica de arte, las analogías que se tejen a partir de la luz y el sol corroboran estas conclusiones.

* * *

* *

Dentro del catalizador cósmico, consideraremos en segundo lugar el eje que denominamos "horizonte" y al que asociamos las imágenes de mar, cielo y nubes.

En el Salon de 1859, Penguilly expone Les Petites Mouettes. Las observaciones de Baudelaire son muy escasas, pero reflejan el poderoso

atractivo que sentía por un tipo bien determinado de paisaje, paisaje por el que vagaba su imaginación al encontrar un camino que le conducía hacia el infinito:

L'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée, une multitude, une avalanche, une plaie d'oiseaux blancs, et la solitude ! (p.653).

El comentario quiere adoptar el aspecto de una descripción: la enumeración sustantiva inicial transmite una impresión objetiva. El comentario subjetivo parece contenerse en los límites del paréntesis; sin embargo, la frase deriva enseguida hacia la afectividad, que se localiza en el punto de exclamación final y en la multiplicación de términos para señalar la presencia de aves blancas en el cielo. El paisaje indudablemente le atrae, pero no es por la excelencia del pincel, ni por el acierto de los colores; diríamos que es por su temática misma. Lo poético se impone por la sola elección del punto de vista del artista. De hecho, Baudelaire añade un comentario final apelando a la rendición incondicional del lector, sin hacer ningún comentario respecto del color o del trabajo del artista: "Considérez cela, mon cher ami, et dites-moi ensuite si vous croyez que M. Penguilly soit dénué d'esprit poétique". En su desnudez, sin aditamentos, el mar y el cielo le bastan para dejar volar la imaginación. La enumeración "une nuée, une multitude, une avalanche, une plaie d'oiseaux" - que el autor nos invita a considerar como la descripción de unas "nubes" por la elección del primer término y por el espacio blanco que ocupan en el cielo - acelera por otra parte el ritmo de la frase asemejándola a la ascensión del alma hacia los espacios abiertos del infinito. Luego, Baudelaire disfruta de un momento de éxtasis: "et la solitude !". Podemos preguntarnos cómo interpretar la palabra "plaie", subrayada por el autor. Algunos piensan que el término anterior, avalancha, debía haber conducido más fácilmente hacia "pluie" (127). No, evidentemente no. El empleo de "llaga" es afectivo. La llaga es el dolor del alma acercándose a Dios. "Il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini", nos confiesa Baudelaire en el poema (128), y

frente al cuadro de Penguilly, en el espacio hecho de mar, cielo y soledad creado por el artista, la imaginación del crítico puede quedar presa de una sensación intensa, a la vez placentera y dolorosa.

El infinito; Baudelaire podía verlo, incluso, en el ojo de una mujer: maquillado con un trazo negro, se le aparece como "une fenêtre ouverte sur l'infini" (p.717). Ricard, mejor que nadie, sabe en sus retratos pintar "le ciel si profond de cet oeil avec sa large étoile de velours" (p.659). A pesar de ello, el crítico se desespera en 1859 porque los paisajistas no saben apreciar la belleza del cielo y del desierto. Echa de menos el paisaje romántico de su juventud:

Je regrette ces grands lacs qui représentent l'immobilité dans le désespoir, les immenses montagnes, escaliers de la planète vers le ciel, d'où tout ce qui paraissait grand paraît petit... (p.667).

Son paisajes en los que la soledad unida a la inmensidad - como en el cuadro de Penguilly -, le recuerdan el infinito. En el Salon de 1859, el cuadro que sacia esta necesidad de infinito es Ovide chez les Scythes de Delacroix. El artista ha puesto en él la soledad del poeta romano en el exilio, anhelando su ciudad natal:

L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans des yeux pleins de pensée, dans une tendance féconde et grosse de rêverie. (p.636).

Una analogía se configura para Baudelaire, formando entre el cielo, el mar y los ojos un mismo horizonte apto para propiciar ese voluptuoso viaje de la imaginación. Lo común a estos distintos marcos es su facultad de evocar la profundidad. Baudelaire siempre busca el espacio, lo vasto: "l'excès en tout vaut mieux que la mesquinerie" (p.665). Su imaginación siempre ve horizontes inmensos, rocas gigantescas y proporciones ideales (p.480). En un retrato, le llamará la atención el

que la cara del modelo se enmarque en un cuadro "plein d'espace et de rêverie" (p.464). En un paisaje, observará que las aguas son "d'une profondeur inouïe" (p.450); en las composiciones de Constantin Guys, le detendrán "des splendeurs profondes" (p.704). De los cuadros ingleses en general, aprecia esas "profondeurs fuyantes des aquarelles grandes comme des décors, quoique si petites" (p.609). Los lienzos de Delacroix abren "de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse" (p.431). Podríamos seguir hasta el infinito. Lo vasto y lo profundo son los ámbitos en los que mejor se mueve el crítico, pero ya lo sabíamos por los hermosos versos de élévation en los que el poeta recorre "l'immensité profonde / avec une indicible et mâle volupté" (129). Incluso en los dibujos de Méryon, que retratan los paisajes urbanos de París, Baudelaire encuentra el medio de resaltar el cielo tumultuoso, la profundidad de las perspectivas y los campanarios "montrant du doigt le ciel" (p.666). Sus ojos siempre buscan ese espacio, ese horizonte para poder huir, porque sus sueños se complacen "noyés dans les horizons gris" (p.421). Jean-Pierre Richard lo ha escrito: "son paysage est sans limite" (130).

No es gratuito observar que, cuando Baudelaire se dispone a escribir *L'Essence du rire* y delimita, en la introducción, el campo que su reflexión abstracta quiere abarcar, tiene miedo de no disponer "de boussole ni de voiles suffisantes" para aventurarse "sur une mer théologique". Finalmente, prefiere limitarse a indicarnos "ces singuliers horizons" (p.527). El cielo, el mar y la infinitud que ambos representan surgen, pues, en cada recodo de la escritura, mostrándonos el marco privilegiado de la ensoñación de Baudelaire.

De entre los elementos cósmicos que ejercieron en él una "fuerza hipnótica" (131), debe resaltarse la mirada del crítico frente a las nubes. La nube, dice Lemaitre, al igual que el navío, es símbolo de ese lugar, más allá del mundo, que Baudelaire quiere aprehender en Any where

out of the world (132). Las insistentes y tiernas preguntas del poema en prosa - "Dis-moi, mon âme, ... que penserais-tu d' habiter..." (133) - podrían, en efecto, encontrar una respuesta en el insólito paraje que son los cielos de Boudin. La plenitud y el gozo que siente Baudelaire en esta mágica y espléndida ensoñación, son la garantía de que su alma encontró en ellos ese más allá:

À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. (p.666).

Théophile Gautier pensaba que, para Baudelaire, algunas palabras tenían en sí una belleza y un valor propios y eran como "des pierres précieuses, qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers, en bagues" (134). No creemos equivocarnos al pensar que tales palabras podrían ser "immensité", "profondeur", "infini", imágenes de las que el cielo y las nubes nos devuelven un reflejo, como en un espejo, como en una mirada cuando "el mar invade su conciencia".

* * *

* *

La tercera red de imágenes de este catalizador cósmico merecedora de nuestra atención por su desarrollo en la crítica de arte de Baudelaire, gira en torno a la idea de atmósfera, arrastrando con ella un cortejo de términos como vapores, brumas, aire... Iniciaremos su breve estudio con un ejemplo elocuente que nos proporciona el autor en su intento de aprehensión de un cuadro de Delacroix *Le Sultan du Maroc*:

Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris - gris comme la nature - gris comme l'atmosphère de l'été, quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet. (p.357).

Observaremos tres connotaciones que se desprenden, entre otras, del ejemplo presentado. El color general del cuadro es comparado a la atmósfera de un verano, pero el símil es a su vez objeto de un desarrollo analógico que restringe lo que de vago tuviera el primitivo término. En un segundo momento, la idea de luminosidad, consustancial al verano, se ve apagada, digamos mejor amortiguada, por esta especie de lluvia de cenizas que cae del sol. La analogía engendra pues dos efectos. Por una parte, nos induce a pensar que algo consistente se ha creado entre la fuente solar y los objetos, por otra, que esta misma presencia, "poussière tremblante", armoniza todas las cosas, dando a los colores una cierta uniformidad. En segundo lugar, nos llama la atención el empleo metafórico del verbo "étendre". Éste refuerza la idea de materia consistente que se interpone entre el sol y los objetos. Añade, además, una tercera connotación, que llamaremos el tema de lo envolvente, al remitirnos a ideas de arropamiento, envolvimiento, protección, e incluso inmersión. Comprobaríamos la presencia constante de este tema en la crítica de arte poniendo atención al empleo de los verbos tales como "envelopper", "baigner", "noyer". "Noyer le tout - dice Baudelaire en *Fusées - dans l'atmosphère des grands jours*" (135). La atmósfera es, también en la crítica, inseparable de esta idea de envolvimiento.

Baudelaire percibe, en los cuadros que le llaman la atención y le seducen, un efecto similar al que produce la capa de aire cubriendo el globo terrestre. En la naturaleza, invierno o verano, la "vapeur de la saison (...) baigne, adoucit ou engloutit les contours" (p.423) nos explica el crítico en el capítulo De la couleur del texto de 1846. Bajo su efecto, los objetos intercambian reflejos modificando sus colores respectivos "en les glaçant de qualités transparentes" (p.423). La atmósfera suaviza, lima las asperezas originales y armoniza el conjunto depositando ese velo imperceptible "verniss épais et transparent". También el buen pintor logra reproducir ese efecto natural, propio de la naturaleza. En los cuadros de Decamps, por ejemplo, "... tous les objets colorés avaient une transparence vive et animée" (p.450). De idéntica manera en los cuadros de Delacroix se puede percibir la presencia de esa atmósfera transparente (p.592). En Roméo et Juliette, la atmósfera se condensa en vapores que toman, por la hora del día, un color violáceo:

Les vapeurs violacées du crépuscule enveloppent cette scène et le paysage romantique qui la complète. (p.439).

Para el retratista, la dificultad consistirá en "savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère" (p.464). Pero donde mejor se percibe la importancia y el efecto general de esa atmósfera creada por el artista, a semejanza de la atmósfera natural, es en el comentario que el crítico realiza de las obras de Delacroix, comentario que escribe después de la muerte del pintor:

Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. (p.753).

La presencia de la atmósfera es asimilada a la de una persona: camina y envuelve como lo haría un ser humano abrazando a una persona amada. Penetra, además, en el espectador, alterando de una forma u otra sus sentidos. La voluptuosidad dice del placer sensual experimentado.

Deberíamos decir físico, y no sensual, pues frente a un cuadro de Baron la peculiar ensoñación de Baudelaire, inmerso en "un des meilleurs rêves de bonheur" expresado por la pintura, nos precisa la naturaleza física de ese placer:

Si j'oubliais de le remercier, je serais bien ingrat; je lui dois une sensation délicieuse. Quand, au sortir d'un taudis, sale et mal éclairé, un homme se trouve tout d'un coup transporté dans un appartement propre, orné de meubles ingénieux et revêtu de couleurs caressantes, il sent son esprit s'illuminer et ses fibres s'apprêter aux choses du bonheur. Tel le plaisir physique que m'a causé l'Hôtellerie de Saint-Luc. (p.646).

Henri Lemaitre ha establecido una acertada relación entre esta ensoñación y el poema en prosa La Chambre double, por encontrar en ambos la peculiar dialéctica entre el ideal ensoñado y la triste realidad (136). Acercarse a un hermoso cuadro es aportar al cuerpo el placer físico, la misma plenitud que deriva de un bienestar material, satisfacer los sentidos y, por lo tanto, acallar los deseos para liberar la mente.

Un caso muy específico nos lo proporciona el comentario dedicado a los cuadros de Ingres. La sensación que producen en el crítico es también aprehendida por el catalizador cósmico. En sí encierra pues una valoración positiva al significar que el pintor ha sabido crear una atmósfera pero la ensoñación no genera la misma plenitud que en los ejemplos anteriores, dice incluso el inevitable malestar que sufre Baudelaire:

Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié, par l'atmosphère d'un laboratoire de chimie, ou par la conscience d'un milieu fantasmatique, je dirai plutôt d'un milieu qui imite le fantasmatique; d'une population automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité. (p.585).

Si la sensación vivida es fuerte, al quedar el espectador literalmente atrapado por la atmósfera que rodea el mundo ingresiano, resulta incómoda y le produce una cierta desazón. Kelley ha puesto en evidencia la íntima relación que mantiene esta ensoñación metafórica con la impresión que Baudelaire siente inmerso en el mundo de Poe (137). El investigador hace observar que en dos ocasiones, en 1852 y en 1856, dicha literatura queda definida por la misma analogía de "l'air raréfié", específica de un laboratorio, creando por lo tanto, aunque el crítico no haya pensado nunca en ello, una relación indirecta entre Ingres y Edgar Allan Poe. Si, a su vez, leemos estas observaciones a la luz del comentario que hace Jean-Pierre Richard respecto de la fascinación que siente Baudelaire por Poe (138), entenderemos mejor el porqué de esta sensación que las obras de Ingres le producen. En los cuentos de Poe el miedo o el terror van siendo paulatinamente anulados por la aplicación de la inteligencia, que lleva a la resolución del enigma. En *Le Scarabee d'or*, por ejemplo, el análisis metódico del ser humano vence y descubre finalmente el tesoro. Pero esta abstracción creciente crea en Baudelaire "une sensation d'étouffement" descrita por dicha analogía. La finitud que impone la obra, nos dice Richard, es vivida por el poeta como una privación. Si volvemos ahora a los cuadros de Ingres, observaremos estas mismas limitaciones: una imposición cruel de las formas y del dibujo impide materialmente la posibilidad de seguir soñando. El vuelo inicial de la imaginación - por la temática sin duda, por esas hermosas y serenas mujeres de los cuadros de Ingres - queda aprisionado, contenido en los límites del marco, sin encontrar espacio, profundidad o recovecos donde introducirse libremente, lo que produce la desazón.

La atmósfera - aire o vapor - puede condensarse y presentarse bajo la forma de brumas. Su sola presencia parece adentrarnos ya en el territorio de la imaginación y el romanticismo. Hay que volver a leer, al respecto, la poética descripción que ofrece Baudelaire de la diferencia existente entre el Norte y el Sur, diferencia sensible a su vez en los genios creadores:

Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards; Venise elle-même trempe dans les lagunes. Quant aux peintres espagnols, ils sont plutôt contrastés que coloristes.

En revanche le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire, que l'homme, n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit: ici l'art en plein air, et quelques centaines de lieues plus haut, les rêves profonds de l'atelier et les regards de la fantaisie noyés dans les horizons gris. (p.421).

Con las brumas, el velo que forma la atmósfera se hace tupido; envuelve de idéntica manera al ser humano, pero su densidad en cierto modo aísla al individuo, que necesita buscar consuelo en su imaginación. Las brumas no son, no obstante, ni la lluvia, ni el frío. Siguen siendo algo vaporoso, evanescente, algo que recuerda las nubes y transporta al hombre de inmediato a la región de los sueños. En el paisaje de su imaginación, las "brumes flottantes comme un rêve" (p.480) son indispensables. Hérault sabe expresar la poesía natural que se desprende de unas "brumes flottantes, traversées par un rayon de soleil" (p.483). Ya en 1817, la Didon de Guérin se asemejaba a las parisinas de Balzac y a las visiones de Chateaubriand por tener "son oeil humide, noyé dans les vapeurs du keepsake" (p.584).

Un rasgo de esta atmósfera, tal y como nos la describe Baudelaire, nos parece de suma importancia de cara a observar la modernidad del poeta. Quisiéramos insistir en ello, porque demasiadas veces hemos leído que el crítico no supo reconocer el genio de Manet, no supo ver que él era ese pintor de la vida moderna que siempre estuvo esperando y que con él se iniciaba otra era pictórica, dejando indirectamente entender su estancamiento en un romanticismo decadente. La crítica de arte de Baudelaire es sin embargo el lugar de una clara evolución hacia la progresiva estima de la técnica del esbozo y del impresionismo de las formas. Su ensayo *Le Peintre de la vie moderne*, que data de 1860, es el

más claro ejemplo. Todo transcurre como si hubiera saltado de la pintura romántica de un Delacroix - al que nunca dejó de apreciar, admirar y disfrutar - al anhelo, visión o espera de una pintura muy posterior, de la pintura impresionista, que fue la de los años ochenta y noventa, de esas series de La gare Saint-Lazare o de La cathédrale de Rouen de Claude Monet, por ejemplo, que aparecen literalmente entre brumas. Si volvemos a leer el hermoso texto que sirve de introducción al capítulo De la couleur en el Salon de 1846, encontraremos allí en ciernes la teoría y la práctica. El ejemplo es largo y nos duele amputarlo y fragmentarlo porque se trata en su conjunto de un cuadro impresionista, pero lo haremos para no agotar la paciencia del lector:

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, (...) changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, (...) se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel. (p.422).

En el espacio imaginado por el poeta no podía faltar, en el horizonte, un rincón de mar, pero Baudelaire se entretiene en contarnos sobre todo cómo el verde lo invade todo, serpenteando allí donde haya la menor rama vegetal. En esa inmensidad, "partout, - coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc., - le rouge chante la gloire du vert" y la naturaleza, por el efecto de la atmósfera y de esa capa transparente que lo cubre todo, finalmente, aparece en su armonía, que es color gris. Si no fuera por la corta evocación del mar, pensaríamos que se trata de una transposición poética del cuadro de Monet Les coquelicots o que el artista - para respetar las fechas de composición de ambas obras - se hubiera inspirado de aquella página. La Jeune fille à l'ombrelle no propone otro fondo natural que el que nos descubre Baudelaire. En este fragmento, el crítico subraya la vibración perpetua, aunque imperceptible, de la naturaleza, ese "caractère insaisissable et tremblant" (p.356) que sólo el dibujo de los grandes coloristas como Rubens, Rembrandt y Delacroix puede plasmar, negando a los artistas del dibujo, como Raphaël,

Poussin o Ingres, esa capacidad de pintar las palpitaciones de la atmósfera y la naturaleza:

L'amour de l'air, le choix des sujets à mouvement, veulent l'usage des lignes flottantes et noyées. (p.426).

Tales exigencias datan, recordémoslo, de 1846, y, obviamente, la pintura inicial de Manet, en particular Olympia, no presenta estas líneas fluctuantes. Aunque el ramo de flores introducido por la sirvienta negra y las telas que rodean al personaje principal sean de una técnica pre-impressionista, el primer plano recuerda el modo abstracto de los dibujantes. No en vano se comparó su pintura a la de un dibujante de estampas. Idéntica impresión nos causa Le Déjeuner sur l'herbe, cuadros ambos que, probablemente, no haya visto el poeta y amigo de Manet. Lo que nos interesa recalcar es esa preferencia marcada por las líneas, siempre en movimiento, de los coloristas, impresionismo que le conduce a la técnica del esbozo y al aprecio de los dibujos de ese observador, ese "parfait flâneur", que fue Constantin Guys en Le Peintre de la vie moderne y que será el Baudelaire de los poemas en prosa, que eligió domicilio "dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif, et l'infini" (p.691):

(...) un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force; ... le dessin doit être comme la nature, vivant et agité. (p.595).

Pero dejemos aquí la digresión, para volver al catalizador cósmico, del que nos resta aún por dar una breve visión global antes de pasar a estudiar el catalizador saturnino. Recordemos que en él hemos reagrupado tres redes de imágenes - el sol, el horizonte y la atmósfera. Todas ellas nos remiten a esa naturaleza que tanto repudió Baudelaire, pero nunca a sus espacios floridos; las imágenes recuerdan siempre "les grands aspects de la Nature" (139). El estudio nos ha revelado un paisaje analógico complejo, en el que el eje en torno al sol busca siempre una luz indecisa, que se mueve entre el "calor" de la luz veraniega y el

"color" de un crepúsculo. Las imágenes del sol tienen además por misión transmitir ideas de tranquilidad y de paz para el cuerpo, cuyo reposo es necesario para disponerse a la ensoñación. El eje denominado horizonte nos aproxima, sobre todo, a la idea de una profundidad siempre renovada y huidiza que se muestra y se esconde tras los caprichos de las nubes. Por último, de la atmósfera se desprenden ideas de intimidad, tanto por la atenuación de la luz y los colores, consecuencia de esa ínfima capa transparente que cubre las cosas, como por el placer físico que la atmósfera produce al envolver literalmente al espectador. Cuando estas analogías se aplican a los cuadros, como a los de Decamps por ejemplo, éstos le aparecen al crítico "pleins de poésie, et souvent de rêverie" (p.450). De igual forma, los paisajes retienen su atención, en la medida en que sean exponentes de estas connotaciones que hemos ido extrayendo: profundidad e inmensidad, pero al tiempo intimidad y envolvimiento.

2.2.2.5. El catalizador Saturniano.

En forma simplificada, denominaremos "saturniano" a todo lo que refleja tristeza o melancolía, a todo lo que es de genio taciturno, es decir callado, silencioso, apesadumbrado o deprimido. Según Michaud "Baudelaire est un saturnien" (140), por sus rasgos físicos y por los psicológicos. Pero no entraremos en tales disquisiciones, nos limitaremos a buscar lo que en el texto recuerda esos caracteres que acabamos de rotular. En este sentido, el catalizador Saturniano es incomparablemente más fecundo que los diferentes catalizadores estudiados hasta ahora. La melancolía es lo específico de las culturas de Occidente, dice Yves Bonnefoy (141). Basta con leer a Baudelaire para encontrar un espléndido ejemplo de tal afirmación. La melancolía recorre toda la crítica de arte, introduciéndose en los lugares más insospechados. Tiene, además de este gran desarrollo espacial, una peculiar propiedad: la de generar múltiples ramificaciones e imágenes que expresan de otra manera la tristeza. No nos sería fácil pues, además de estéril, hacer un inventario de las formas que este catalizador adopta en el texto. Para comprender más fácilmente todo lo que queremos abarcar con su estudio, proponemos la lectura del texto que introduce el capítulo de la escultura en 1859 y en el que las figuras retratadas, por ser consagradas (142), nos permitirán desbrozar con cierta inmediatez el campo de los temas a tratar aquí. El texto, que puede considerarse como un poema en prosa, presenta un cortejo de personajes inmóviles e inmortales que son esos "fantômes de pierre". La presencia de Harpócrates, pidiéndonos silencio y recogimiento en la luz tenue de una biblioteca, inicia el recorrido. Le sigue la pintura de la Melancolía:

Au détour d'un bosquet, abritée sous de lourds ombrages, L'éternelle Mélancolie mire son visage auguste dans les eaux d'un bassin, immobiles comme elle. Et le rêveur qui passe, attristé et charmé, contemplant cette grande figure aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète, dit: Voilà ma soeur !

Avant de vous jeter dans le confessionnal, au fond de cette petite chapelle ébranlée par le trot des omnibus, vous êtes arrêté par un fantôme décharné et magnifique, qui soulève discrètement l'énorme couvercle de son sépulcre pour vous supplier, créature passagère, de penser à l'éternité ! Et au coin de cette allée fleurie qui mène à la sépulture de ceux qui vous sont encore chers, la figure prodigieuse du Deuil, prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes, écrasant de sa lourde désolation les restes poudreux d'un homme illustre, vous enseigne que richesse, gloire, patrie même, sont de pures frivolités, devant ce je ne sais quoi que personne n'a nommé ni défini, que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : peut-être, jamais, toujours ! et qui contient, quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve dont la raison moderne repousse l'image avec le geste convulsif de l'agonie. (p.669).

En este fragmento de poema, la melancolía es unas veces sólo identificada, otras veces sólo descrita y otras ambas cosas. En los ensayos sobre el arte, su presencia podrá adoptar las mismas pautas. A veces, el autor se limitará a hablarnos de su existencia; en otras ocasiones, ésta será sugerida, mostrada, descrita. Cuando el crítico opta por mostrarla tiene a su alcance distintos medios. Puede, por ejemplo, sugerirla mediante un determinado tema - así, el fantasma que abre su sepulcro y nos invita a recordar nuestra condición de simples mortales, expresa un sentimiento melancólico. El autor puede, en segundo lugar, describirnos un gesto o una actitud característica de dicho sentimiento - por ejemplo, el retrato que Baudelaire ofrece de la figura del Duelo "prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes". En tercer lugar, puede evocar un lugar, un espacio o entorno mimético - sería el caso de las aguas del estanque, inmóviles, reflejando la inmovilidad de la tristeza. Para centrar estas páginas y no permitir su disgregación en motivos múltiples, encauzaremos nuestra atención en las direcciones que acabamos de señalar. Proponemos un estudio de temas y gestos que el crítico admira y resalta, y que son, naturalmente, epígonos de este catalizador saturniano; después, en lugar de un estudio sobre el espacio, añadiremos algunas breves observaciones respecto del color, más

específico de la pintura, que constituye además un medio privilegiado para expresar los sentimientos.

Este estudio nos conducirá a hablar de fenómenos analógicos y de otros que no lo son. Hemos dicho que la melancolía puede ser solamente apuntada. Tendremos en estos casos, junto con la palabra melancólico, toda una cohorte de términos como triste, desconsolado, afligido, apenado... Cabe preguntarse si corresponde hacer aquí un estudio de fenómenos que no son propiamente analógicos. La respuesta es que no se debe olvidar el sentido interpretativo que tienen las diferentes observaciones del crítico. Un solo ejemplo resultará muy elocuente. Basta con referirse a la interpretación que hace Baudelaire del pintor Delacroix. Es, según nuestro autor, el artista que mejor supo expresar la melancolía durante el siglo XIX queriendo ver en su obra

un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémediable douleur. (p.760).

Lee Johnson, sin embargo, no comparte esta descripción de las obras de Delacroix, encontrándola caduca, porque, a su entender, "subestima los elementos líricos y alegres, o simplemente exóticos" (143). El crítico del siglo XX no hace sino compartir el propio sentimiento del artista, quien confesaba en la intimidad que le molestaba esa interpretación de Baudelaire. "Il m'ennuie à la fin", decía Delacroix al oír repetir que su pintura reflejaba tristeza, enfermedad o melancolía (144). No podemos, pues, perder de vista que la imagen que se dibuja de la obra del gran pintor es necesariamente parcial e interpretativa. Responde a la mirada de Baudelaire, mirada que busca desesperadamente rasgos melancólicos. Así nos lo dice su definición de lo bello, en Fusées:

J'ai trouvé la définition du Beau, - de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. (145).

Ardiente y triste a la vez, la descripción puede ponerse en relación con la del "dandy" (146): "comme l'astre qui décline, il est superbe, sans

chaleur et plein de mélancolie" (p.712). Igualmente, una cara de mujer es realmente hermosa si provoca sentimientos confusos que recuerdan al tiempo voluptuosidad y tristeza. La alegría puede ser uno de sus atributos, pero siempre será más vulgar:

tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. (147).

La melancolía, para Baudelaire, es inseparable de lo bello. En sí misma es poética. Su sola presencia en una pintura cubre el cuadro de "son vernis enchanteur" (p.636); barniz, velo, atmósfera que armoniza y envuelve al espectador que se acerca.

Baudelaire, en pintura, no es indiferente a la elección de los temas; confiesa encontrar en ellos parte del placer. Cuando se trate de un paisaje, el sello melancólico debe revestirle para que tenga interés a sus ojos, así por ejemplo el paisaje de invierno de Lavieille, cubierto de un manto de nieve que contrasta con "l'incendie du soir qui s'éteint lentement derrière les innombrables mâturs de la forêt sans feuilles" (p.664). El paisaje dice la tristeza del sol poniente que se muere y la del bosque deshojado. Son siempre paisajes

d'une native et sévère mélancolie. Les eaux y sont plus lourdes et plus solennelles qu'ailleurs, la solitude plus silencieuse, les arbres eux-mêmes plus monumentaux. (p.665).

Nos encontramos con la soledad y con la inmensidad, connotaciones que se desprendían del catalizador cósmico y que confieren ese aspecto solemne, característico de la obra de Clésinger del ejemplo anterior, así como de cualquier otro paisaje ante el que Baudelaire se detiene.

Algunos temas religiosos retienen también la atención del crítico, preferentemente, cuando han sido pintados por Delacroix, cuya "tristesse

sérieuse" (p.436) se adapta mejor que la de cualquier otro artista a retratar nuestra religión, dice Baudelaire, "religion de la douleur universelle". Aprecia, por ejemplo, un San Sebastián, "un délice de tristesse" (p.634) o la Pietà de 1846, reina de los dolores "<qui> laisse dans l'esprit un sillon profond de mélancolie" (p.435); aprecia infinitamente una Magdalena de Delacroix, de la que tiene una copia, o el cuadro de 1859 La Mise au tombeau. Contemplar este sepulcro universal es ocasión, para Baudelaire, de recordar las palabras de René (p.634). A través del cuadro, la melancolía crea una fraternidad entre Chateaubriand, Delacroix y nuestro poeta, fraternidad que volveremos a encontrar frente al cuadro Ovide chez les Scythes impregnado, en este caso, de la melancolía y la tristeza del exilio, tema del que emerge el hermoso poema de Baudelaire Le Cygne, dedicado a Victor Hugo.

Muchos cuadros retienen la mirada del crítico por su fuerza y contenido melancólicos. Sabemos que todos los que le entusiasmaron la llevan incorporada de una manera u otra, pues siempre sus preferencias se inclinan por ella. De la gran obra de Delacroix, prefiere esos cuadros de naturaleza íntima, habitados por la melancolía, cuadros de los que "l'oeil qui a trempé son regard dans leurs petits mondes mélancoliques, ne peut plus les fuir, que l'esprit ne peut plus les éviter". (p.593). No obstante, todos le parecen reflejar algún misterio doloroso (p.440), por lo que los ejemplos resultan vanos. Mejor definiremos la ensoñación melancólica que provoca la visión de las estampas libertinas. Baudelaire abre todo un capítulo para expresarnos el abismo gozoso y melancólico que su contemplación le procura:

Vous est-il arrivé, comme à moi, de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines? (p.443).

Baudelaire parece soñar en voz alta confiándonos sus anhelos profundos y describiéndonos su museo imaginario. En él quedaría retratado, por los grandes artistas, el amor en todas sus dimensiones,

desde el sentimiento más hermoso y delicado hasta el más pervertido, placer del que habla sólo en nota y en latín, para rodear su texto de mayor misterio y complicidad con su lector.

Un lugar aparte merece el comentario que Baudelaire dedica al escultor Christophe (148), en el Salon de 1859. El artista no expone nada, pero el crítico lo nombra, lo estudia someramente y deja, sobre todo, vagar su imaginación, hasta verla fraguada en un poema, *Danse Macabre*, posteriormente recogido en su libro *Fleurs du Mal*, pero cuyo nacimiento pertenece de lleno a la crítica de arte. El poema es la condensación del placer que le procura la figura del Esqueleto, placer expresado en las ensoñaciones del poeta que derivan de su contemplación. El esqueleto de lo que fuera antaño una espléndida mujer, es ataviado para ir a bailar. El contraste que seduce a Baudelaire, surge entre esa armadura sin carne, llena de vacío, y el lujo de su ropa y sus adornos:

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature !
Tu répons, grand squelette, à mon goût le plus cher ! (p.680).

El esqueleto es la atracción que siente el poeta por el vacío y las profundidades. Es el esfuerzo por ver detrás de lo fastuoso, lo desconocido y la Muerte, amargos pensamientos que no quieren nunca olvidar lo efímero de la vida. Pero, más allá de esta temática, está el sentido último del poeta, que le conduce siempre a ver la otra cara de las cosas, de ahí, el profundo interés de Baudelaire por los objetos artísticos que le revelan esta dualidad y la nostalgia que siente frente a las imágenes de la destrucción y del paso del tiempo o de las que revelan, al espectador atento, algún misterio o dolor secreto. Este es el caso de una segunda figura de Christophe, que dará lugar a otro conocido poema, *Le Masque*, no recogido en el Salon de 1859, aunque su fuente y

origen hayan sido las mismas. La composición presenta una cara sonriente y hermosa que resulta ser una máscara y esconde una segunda y verdadera cara llorosa que agoniza de dolor. Es un lugar común, con referencia al sentimiento, decir que la emoción se hace contagiosa cuando uno encuentra en ella reflejada su propia historia, pero no por eso deja de ser la realidad. "Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque" (p.678). El llanto de la mujer tiene eco en Baudelaire, porque también su corazón está dolido. Pero ¿ por qué llora ? puede uno preguntarse:

- Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! - comme nous ! (149).

Frente a estas ensañaciones que derivan del arte, se entiende que algunos investigadores hablen de "une nourriture personnelle" (150), para definir lo que fue la pintura para el poeta. Dos composiciones que dieron lugar a dos poemas, como fuera el caso de otras muchas obras artísticas cuyo mejor exponente sin duda son Les Phares. Pero aquí sólo nos interesa recordar que los dos temas tratados por Christophe, el primer tema macabro y este segundo alegórico, remueven en el crítico profundas ideas melancólicas que se fraguan finalmente en poemas.

* * *

* *

Los gestos y las actitudes de los personajes nos proporcionan menos materia poética, ya que Baudelaire no suele hacer, lo sabemos, una crítica de detalles. Sin embargo, aun en el caso de los elogios menos ponderados - cuadros en los que su mirada quiere ver un mundo melancólico - no se resiste a hablarnos de los gestos y las posiciones que mejor reflejan ese mar de tristeza, de tal manera que su crítica ofrece una antología de cuerpos lánguidos y voluptuosos, más aún de cuerpos en llanto, desplomados o doblegados por un inmenso dolor. Así se representan, por ejemplo, la Magdalena de Delacroix, de la que no se sabe "si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin" (p.593), la Santa Teresa de Planet (151) "s'affaissant, tombant, palpitant, à l'attente du dard dont l'amour divin va la percer" (p.371), la Virgen de los Dolores, en el cuadro la Pietà de Delacroix, "les deux bras étendus horizontalement dans un accès désespoir, une attaque de nerfs maternelle" (p.435). De las dos santas que la acompañan, la primera "rampe convulsivement à terre", la otra "s'affaisse plus mollement sous le poids énorme de son désespoir". De la serie de dibujos sobre Sansón, que Decamps presenta en el Salon de 1845, el que retiene toda su atención es el que muestra al héroe vencido:

Samson tire la machine comme un cheval; il marche pesamment et voûté avec une naïveté grossière - une naïveté de lion dépossédé, la tristesse résignée et presque l'abrutissement du roi des forêts, à qui l'on ferait traîner une charrette de vidanges ou du mou pour les chats. (p.362).

Aquí también los cuadros de Delacroix ofrecen una multitud de ejemplos, porque en ellos, sean de la temática que sean, Baudelaire siempre encuentra alguna figura que le confirma su teoría, según la cual dicho artista es el gran maestro pintor de la melancolía:

Dans plusieurs on trouve, par je ne sais quel constant hasard, une figure plus désolée, plus affaissée que les autres, en qui se résument toutes les douleurs environnantes; ainsi la femme agenouillée, à la chevelure pendante, sur le premier plan des Croisés à

Constantinople; la vieille, si morne et si ridée, dans Le Massacre de Scio... (p.440).

La melancolía tiene algo de mujer. La distensión del cuerpo, ese abatimiento de los músculos, la inclinación de la cabeza y los hombros en una actitud lánguida, el paso lento, no son atributos de la masculinidad y de la lucha heroica. Muestran una sensibilidad de recogimiento más propia de la mujer, y en efecto, los personajes masculinos que gustaron a Baudelaire tienen siempre algo de mujer. "Sardanapale lui-même était beau comme une femme" (p.593). El déspota asiático "meurt sur son bûcher, drapé dans ses mousselines, avec une attitude de femme" (p.734). Ovidio le parece estar "couché avec une mollesse et une tristesse féminines" (p.635). El cristo de Delacroix "ruiselle de tendresse féminine et d'onction poétique" (p.632). El mismo artista Fromentin, ese espíritu tan delicado, "tient un peu de la femme, juste autant qu'il faut pour ajouter une grâce" (p.650). El Hamlet de Delacroix, que Gita May ve como un sosias de Baudelaire (152), tiene una elegancia femenina:

Delacroix, plus fidèle peut-être, nous a montré un Hamlet tout délicat et pâlot, aux mains blanches et féminines, une nature exquise, mais molle, légèrement indécise, avec un oeil presque atone. (p.593).

El retrato ofrece, en efecto, similitudes con el que la historia nos ha dejado del poeta. Su elegancia, incluso en la más profunda de las miserias, era proverbial; sus manos siempre tan cuidadas, los dedos largos y finos, y esa delicadeza de gestos femeninos. Baudelaire siempre tuvo su mirada clavada en la mujer; no es extraño que terminara adoptando algunos de sus gestos y movimientos.

Nos queda por hacer unas breves observaciones respecto del color, observaciones que se oponen, en cierto modo, a las que hicimos en la primera parte, aunque aquéllas sigan siendo válidas. Recordará el lector que hablamos entonces del atractivo que ejercían, para los ojos del

crítico, la sabia combinación del rojo y el verde. En un nivel analógico, sin embargo, son tonalidades más pálidas y uniformes las que se deslizan por los recovecos del texto. La palidez se hace visible en las mujeres que retrata Delacroix, "de grandes femmes pâles, noyées dans le satin" (p.444). La fealdad de dichas mujeres era corrientemente comentada, lo que indigna al poeta, quien quiere ver en esta palidez "comme une révélation des batailles intérieures". El crítico clasifica en dos tipos las mujeres de los cuadros de Delacroix. Están, de una parte, aquéllas que son "riches, très fortes, plantureuses, abondantes" (p.594). Son mujeres hermosas, mitológicas, pero no son las que le atraen. Baudelaire prefiere aquellas otras que llama "des femmes d'intimité":

Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du coeur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme. (p.594).

El gris que transluce aquí, en esta hermosa metáfora, "le plombé de la fièvre" es el color analógico inconfundiblemente buscado. Los cuadros que le resultan armoniosos le aparecen siempre grises. Así es el caso de la Magdalena de Delacroix (p.354) o Le Sultan du Maroc (p.357), los retratos de Haffner (p.378 y p.466), o el de Tissier (p.378), por citar algunos ejemplos. Pero gris no significa para Baudelaire un color triste ni apagado. Tampoco se opone al rojo y al verde. Significa, sobre todo, armonía, como en la naturaleza, donde el verde de los prados y el rojo de las amapolas le aparecen siempre grises bajo el hermoso sol (p.422-423). Por ello, reacciona violentamente al oír decir que los cuadros de Ingres son grises, afirmación que significaba, en boca de gente vulgar, tono apagado, falta de color, monotonía: "Ouvrez l'oeil, nation nigaude, et dites si vous vites jamais de la peinture plus éclatante et plus voyante" (p.412). Gris, le aparece cualquier cielo cruzado por masas nubosas, y sabemos del enorme poder evocador de este tipo de horizontes para Baudelaire. Grises son, finalmente, las indispensables brumas para la

ensoñación "les rêves profonds de l'atelier et les regards de la fantaisie noyés dans les horizons gris" (p.421).

* * *

* *

A modo de conclusión, esbozaremos un retrato de esta melancolía que invade al crítico, pues Carlos Gurméndez nos ha enseñado, en su magnífico ensayo de 1990, a no hablar de tristezas o melancolías sin definir de qué tipo son. Intentaremos discernir su naturaleza. Los diferentes ejemplos que acabamos de reseñar, nos muestran que no se trata de la tristeza estéril de quien camina sin rumbo, ni tampoco de esa melancolía de la persona desengañada o hastiada de vivir y de gozar. No, no es el tedio del hombre saciado. Es un anhelo más profundo, el de un ser siempre habitado por pensamientos serios y filosóficos. Lo vieron Flaubert y Victor Hugo, quienes han escrito que latén siempre en su prosa y su poesía pensamientos profundos (153). La tristeza de Baudelaire es, en parte, la del hombre maduro que sabe lo efímero de las cosas, de ahí, quizás, esas ensoñaciones bañadas de luz crepuscular, pues, si bien el sol poniente hace gala de fastuosidades, pronto debe resignarse a desaparecer, pudiendo ser su eclipse metonimia de la fugacidad de la vida. Efímero es también el placer, lo que invita a gozar con plenitud. Todos los cuadros que retratan el amor y han gustado a Baudelaire expresan esa necesaria madurez. Nunca le atraen personajes juveniles y fogosos; son siempre "de secondes jeunesse", como en La Fontaine de Jouvence (p.359), hombres y mujeres que gozan con serenidad.

La melancolía, dice Victor Hugo, "c'est le bonheur d'être triste". La formulación tiene, en sí, algo de frívolo y superficial, sin embargo

conlleva una parte de verdad. Hemos podido comprobar que esta tristeza inefable tiene, en Baudelaire, un aspecto placentero:

Plaisir et douleur mêlés, amertume dont la lèvre a toujours soif ! (p.443).

La melancolía no es, por lo tanto, un estado "spleenético", si entendemos por ello algo desgarrador. La melancolía viene, a menudo, caracterizada por la palabra voluptuosidad, por lo que parece asemejarse a ese estado que nos describe Gaston Bachelard "une mélancolie reposante, une mélancolie liante" (154), propia de la ensueñación. En efecto, la melancolía de la crítica de arte sería como una disposición a la reflexión, una concentración, una contemplación voluptuosa. Tiene algo de esa nostalgia que Baudelaire percibe en Delacroix "quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues" (p.760) o la nostalgia de L'Invitation au voyage "cette nostalgie du pays qu'on ignore" (155), el querer habitar un más allá inalcanzable que el crítico busca afanosamente y quizás encuentre, en la sustancia de su analogía, en esos espectáculos de su ensueñación que abren espacios inmensos y sublunares, y que permiten al yo sumergirse placenteramente en la profundidad de su ser. No nos ha pasado inadvertido que el dolor en la crítica de arte adopta, como en su poesía, el aspecto de un misterio, de un secreto. Así se percibe, por ejemplo, en las esculturas de Christophe que acabamos de estudiar o en los ojos de las mujeres en los cuadros de Delacroix. Pierre-Jean Jouve nos ha revelado que este secreto, del que Baudelaire no conoce el alcance real, es la búsqueda de lo inconsciente, verdadero manantial y motor de la Poesía (156). La melancolía de Baudelaire es, por lo tanto, metafísica y placentera.

2.2.2.5. Conclusiones.

En las páginas que preceden, el lector lo habrá comprobado, el salto de la crítica a la poesía es constante. Este movimiento, inicialmente lo quisimos reprimir, intenté de verdad reprimirlo. Cuando algún eco me remitía de nuevo al poema en prosa o a Les Fleurs du Mal y quedaba presa de su lectura, hora tras hora, recreándome, siempre surgía después el sentido de culpabilidad, la impresión de que me había desviado de mi meta y mi objetivo, de que había cedido al capricho. Ahora que el camino está andado, sólo ahora que es preciso volver a echar una mirada general para escribir estas notas a modo de conclusión,, entiendo que no podía haber sido de otra manera y que esa necesidad me venía impuesta por el texto mismo, entiendo que los puentes establecidos entre los dos universos baudelairianos, el crítico y el poético, son el mejor comentario y la prueba más convincente de que una misma materia analógica vaga de uno a otro sin discontinuidad.

En este fácil tránsito, el alma de Baudelaire se ha ido dibujando con una fuerza singular. Cualquier asiduo lector suyo ya sabía de las caricias del sol, del secreto doloroso, de los cielos, los ponientes, la música, el perfume, la infinitud... Pero la magia de todo es que el universo poético creado, todo este mundo muy baudelairiano descubierto en estas páginas, no esconde los cuadros amados. Todo un mundo simbólico se yergue, se hace presente, vive en nosotros después de cerrar el libro. Pero durante la lectura, los cuadros emergían. Paso a paso, no teníamos la impresión de infidelidad porque Baudelaire se escribe describiéndolos. Contemplando los cuadros que le emocionan, queriendo intimar con ellos, por un juego de ecos y reflejos, dos almas dialogan. En esta crítica metafórica que lentamente se aproxima para sugerirnos la armonía de los colores, la voluptuosidad de un gesto o la

expresión poética de una actitud lánguida, rebuscando siempre para encontrar la expresión adecuada, no hace sino ahondar más y más en el fondo de su alma, porque lo que sus ojos ven no es sino reflejo de lo que su alma siente. Lo dijo en esa admirable carta que envió a Wagner: "D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer" (157). Lo que embarga su corazón, Baudelaire lo lleva dentro, latente, escondido. La ensoñación es a la vez esencia del misterio del cuadro y esencia de su emoción.

En el capítulo que acabamos de terminar, hemos estudiado los catalizadores más significativos de los Salones. Nos han conducido a apreciar algunas de las imágenes más hermosas de la crítica de Baudelaire, pero este estudio fragmentado, parcelado, mutilante, no refleja bien la magia de los momentos poéticos del texto. Para acercarnos a ellos, queremos dar, a modo de conclusión, una visión sintética de esos espacios críticos.

A pesar del desarrollo temporal propio de la escritura, a pesar de mostrarse las analogías unas tras otras, una alquimia especial lo funde todo; su prosa envuelve de tal manera, que nos incapacita para leerla críticamente. Hay que hacer un acto de voluntad, realizar un esfuerzo sobre uno mismo para desmenuzar el texto y encontrar la analogía. Sí, encontrar la analogía. Es difícil de explicar, pero diría que, en la armonía general, las distintas metáforas que hemos estudiado - metáforas y símiles nada anodinos por otra parte - se pierden, se camuflan, se difuminan. Las metáforas se consumen. Es como si actuaran en un plano inferior, soterrado, que el lector, sólo atento a su placer voluptuoso no percibe bien. Esto es en parte debido a un fenómeno de concentración. Los diferentes catalizadores no se presentan de manera aislada, se funden unos con otros, dando lugar a múltiples combinaciones. La

ensañación es lugar de integración de distintas sensaciones. Una asociación secreta aporta cohesión, creando en cada caso diferentes micro-cosmos poemáticos que son como fragmentos del alma.

Hemos tenido ocasión de percibir algunos ecos, a pesar del estudio parcelado. Hemos visto cómo el perfume o el vino, por su esencia inmaterial, podían asimilarse al mundo abstracto de la música. La música, a su vez, sugiere el mar y el cielo, convocando el catalizador cósmico. Éste, por la luz crepuscular, por la infinitud nunca alcanzada y esa atmósfera de brumas que lo envuelve todo, anuncia el catalizador saturniano. La analogía parece circular como si cualquiera de las sensaciones llevara a todas las demás por el fenómeno de la onda expansiva. De un catalizador a otro resuenan ecos profundos, ecos que Baudelaire multiplica por las peculiares correspondencias que va creando en el texto, pues el poeta sabe "allonger les heures par l'infini des sensations" (158); como en su poesía, "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Unas veces es el color del cuadro el que se convierte en sensación musical, la melodía, a su vez, recuerda la inmensidad del horizonte o la intimidad de un sol poniente y con ellos mundos de tristeza, tristeza que se aspira y embriaga. Otras veces es la armonía general que convoca a distancia el catalizador cósmico. Éste envuelve todo el cuerpo del espectador rozándole con tal ternura, que sólo alcanza a dejar prendado en su carne y en su imaginación la impresión abstracta de una melodía o de un deseo que pronto se condensa en vapor, brumas y pesares. En otros casos aún, la primera sensación proviene del catalizador saturniano. La melancolía pronto se torna olbrosa, el perfume, que emana y se respira, remueve espacios secretos de dolor en el alma del espectador, recordándole mundos de música. Sucesivamente, los ojos perciben brumas y vapores que descubren, en su evanescencia, mundos de infinitud e inmensidad. Mientras, el color puede hacerse música o perfume, satisfaciendo otros poros, otros sentidos, removiéndolo todo un mar de recuerdos albergados en

el alma y llevando al cuerpo una caricia hecha de voluptuosidad y tristeza.

La prosa de Baudelaire exige, al igual que el texto de Proust "un transitar lento, de jardín o parque" (159). No hay impaciencia en su escritura; muy lentamente emerge, tímida, la emoción. Las palabras adquieren un valor más profundo. Se enriquecen mutuamente con las vibraciones del entorno. Las imágenes se entrelazan, se entremezclan y combinan para contribuir a una transmutación poética que proyecta al ser hacia espacios indefinidos. Es como si Baudelaire se sintiera transportado a un más allá donde reina, por todo decorado, lo inmenso, lo profundo y la solemnidad. Las impresiones trascendidas alcanzan un espacio mítico. Lentamente, pero de una manera ineluctable, un universo sublunar, hecho de infinitud, de luz crepuscular, de sensualidad, melodía, perfume y dolor placentero se dibuja. A este lugar secreto, Baudelaire lo llama "les beaux jours de l'esprit". Delacroix, mejor que ningún otro, lo conduce a ese más allá profundo e íntimo, porque el artista "peint surtout l'âme dans ses belles heures" (p.637):

(...) qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. (p.596).

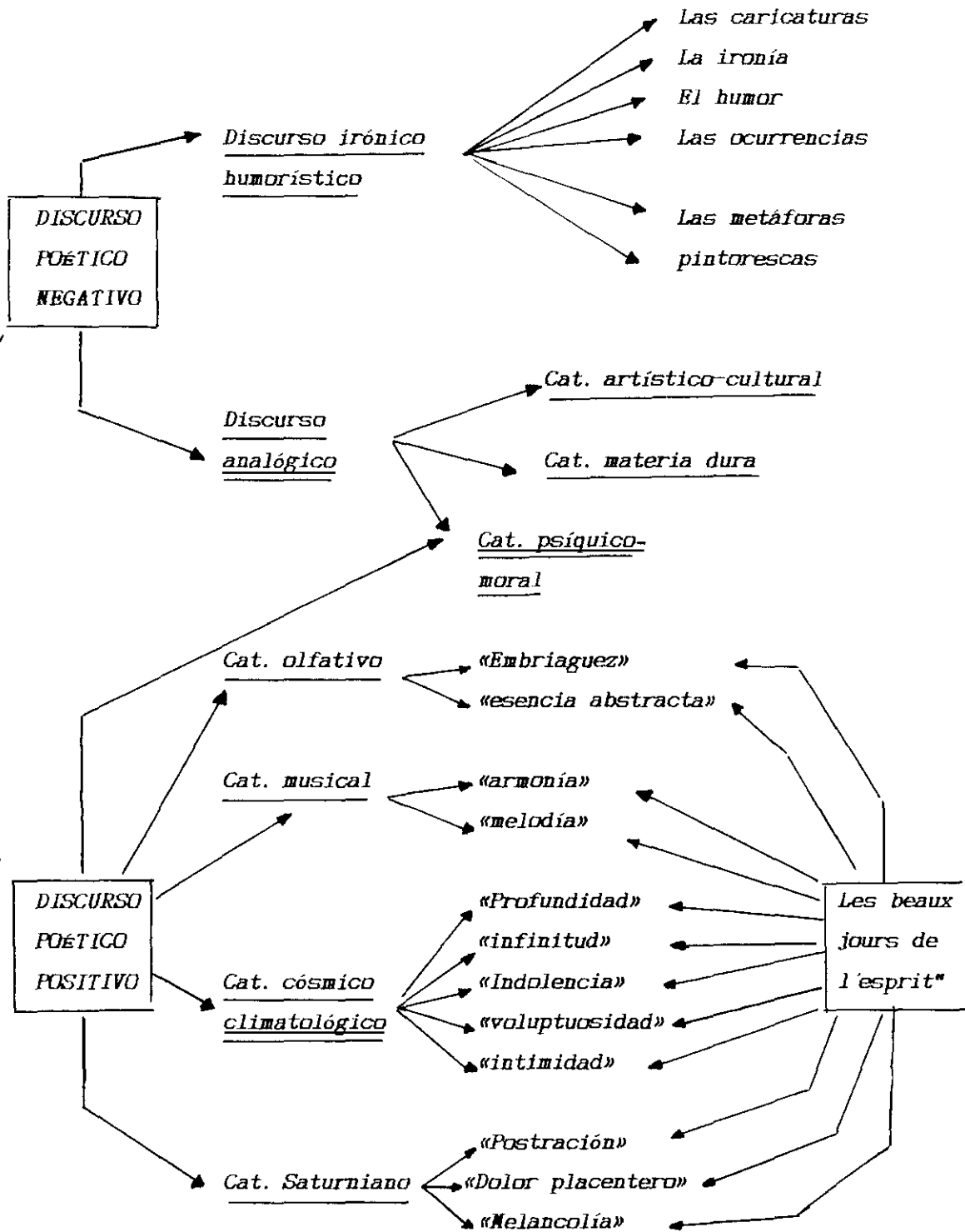
Delacroix, nos dice el crítico en otro lugar, "C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve" (p.636) y para Baudelaire "C'est un bonheur de rêver" (p.616). Cuando el poeta quiere evocar esa ensoñación, su prosa se hace esplendorosa, y, como decía alguno de sus poemas (160):

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

2.2.3. Conclusiones.

Las diferentes conclusiones parciales que conciernen a Baudelaire son lo suficientemente explícitas como para no aburrir al lector repitiendo aquí lo que ya hemos dicho en otro lugar. Pretendemos, simplemente, ofrecer un esquema para ayudar a fijar el recuerdo y a visualizar el funcionamiento general del discurso analógico, cuadro que acompañaremos de unas breves puntualizaciones para dar paso enseguida a unos comentarios de carácter general.

EL DISCURSO ANALÓGICO EN BAUDELAIRE



Dominando el conjunto del discurso poético, el catalizador psíquico-moral-catalizador más señaladamente interpretativo que poético y con el que Baudelaire interpreta la realidad pictórica - ocupa un lugar intermedio del discurso, en la medida en que sirve de unión o enlace entre el polo positivo y el polo negativo, y en que ejerce de conexión entre lo axiológico y lo poético. Funciona de idéntica manera en ambos polos, implicando el mismo tipo de relación metonímica entre el artista y su obra. Es el esfuerzo, llevado a la escritura, por ceñirse a la obra y aprehenderla con la mayor objetividad. A ambos extremos de este catalizador psíquico-moral, dos discursos se disparan en sentido opuesto.

En el polo negativo, los dos catalizadores, el artístico-cultural y el de la materia dura, son un discurso analógico que mantiene una cierta motivación frente al objeto descrito, un cierto apego a la realidad pictórica. Metáforas o símiles puntuales implican una fuerte connotación axiológica. El grupo de las que hemos llamado metáforas pintorescas se evidencia como un conjunto muy dispar de metasememas en el que la motivación ha desaparecido, alejando el discurso poético del referente, y en el que se dan algunas metáforas hiladas y otras de carácter surrealista para ridiculizar los cuadros que más exasperan al crítico. Por otra parte tenemos el discurso llamado cómico, por el que el autor señala su predilección. Sus diferentes mecanismos, acumulando sus efectos, sirven para enjuiciar, no tanto las obras en su individualidad, como los rasgos artísticos peculiares de su época: una erudición mal entendida, un pseudo-romanticismo, el realismo... Su discurso trasciende la fealdad individual para hablarnos de la puerilidad, la fatuidad, la pedantería del siglo XIX.

En el lado positivo del discurso poético sobre el arte, la crítica se organiza de manera diferente. No hay metáfora ni símiles aislados que

vengan, episódicamente, a aplicarse a algún cuadro. El análisis nos ha llevado a fracturar la primitiva percepción en distintas realizaciones catalíticas textuales, pero el discurso no ofrece tales fragmentaciones. Frente a las obras más apreciadas, surgen momentos de gran tensión poética en los que se combinan algunos de los catalizadores identificados. No se acumulan necesariamente todos, pero al menos dos o tres se unen en infinitas combinaciones para crear momentos de ensoñación que no son sino distintos intentos de aproximación a lo que Baudelaire llama "les beaux jours de l'esprit".

Estos dos ejes del discurso poético retratan dos hombres que parecen irreconciliables. El polo negativo nos remite a la imagen del ser social, rígido, contenido, que se permite, a veces, una liberación momentánea, hiperbólica, pero recuperando pronto el rictus de la amargura, que ni siquiera el humor o la ironía relajan de verdad. Por el contrario, la ensoñación poética nos muestra la expansión del yo, expansión nunca formulada burdamente por un yo primario, sino por el yo poético, metafórico, analógico. Son momentos privilegiados, en los que su alma aflora en cada una de las palabras, dilatándose, insinuándose por todos los recovecos de la frase. Estos dos polos del discurso poético son como el ejercicio práctico y la plasmación de las dos cualidades literarias que Baudelaire considera fundamentales : "surnaturalisme et ironie" (161), dos cualidades que retratan muy bien, a nuestro entender, esos dos sentimientos que el autor vivió desde su niñez con desgarramiento, "l'horreur de la vie et l'extase de la vie" (162).

Lindando con el horror de la vida, están las obras que le espantan y despiertan su espíritu satánico y su alma demoníaca. Su crítica se hace malvada, irónica, llenándose de sarcasmos. Se le oye reír. Pero no con risa alegre, de franqueza y comunión, sino con la diabólica e

interiorizada que es la de Melmoth (163). Baudelaire goza entonces de un sentimiento de superioridad y, al tiempo, sufre el desasosiego de tal convulsión. En el otro extremo, está el éxtasis, "les beaux jours de l'esprit", el intento de aproximarse a los dioses. Es esa poesía pura que le ayuda a re-crear el más allá entrevisto en la obra :

C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le bombeau. (164).

En esa región superior hacia donde se encamina el alma en su vuelo, no cabe la risa. La prosa mefistofélica es sustituida por la prosa poética. Allí sólo tendría lugar la pureza y la inocencia de Virginie.

Pero no hemos evocado a Mefistófeles y a Virginia de manera gratuita. Además de que nos han sido sugeridos por Baudelaire, tienen otra virtud, la de enseñarnos que para este crítico, la verdad, su verdad, en esa dinámica que opone realidad y ficción, siempre se inclina del lado de la ficción. Es muy llamativo el hecho de que esas dos creaciones literarias sirvan a Baudelaire para apuntalar su demostración, en un ensayo puramente especulativo como lo es *De l'essence du rire*. Utiliza a Virginia, colocándola en una determinada situación y anotando sus reacciones como si fuera un ejemplo objetivo y real, en lo que no deja de ser una suposición poética. El paso de lo poético a lo real se hace sin transición, como si no hubiera límites ni fronteras entre un mundo y otro. De hecho, las anécdotas poéticas y los personajes de ficción pueblan la obra de crítica artística, de tal manera que resultaría interesante configurar un mapa de las influencias de carácter literario. Dulcinea del Toboso, el perro Berganza, Los Natchez, René, Rastignac, Birrotteau y otros héroes literarios acompañan al autor en su expedición crítica. Historias de ficción resultan asimiladas a una experiencia real. El bagaje cultural toma el lugar del bagaje existencial porque :

La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde. (165).

Ella sólo podía saciar su hambre de infinito, porque la poesía - entendida en su sentido amplio - es el único medio que tiene el hombre de aproximarse al Paraíso perdido, que puede intentar re-crear, gracias a la metáfora, la comparación y la alegoría que extrae de "la masse suggestive éparpillée dans l'espace" (p.660). Pero Baudelaire despreció la naturaleza en estado bruto. Por eso sus escritos nos conducen por "un mundo ya humanizado y refinado" (166). Vivió, como él mismo lo imagina de cualquier aficionado al arte, "dans une société enchantée de rêves peints sur toiles" (p.692), porque tenía "l'amour de la Peinture jusque dans les nerfs" (p.681). En este sentido, la Poesía y el Arte fueron un bálsamo, ejercieron sin duda un papel terapéutico, cauterizando las llagas de la existencia.

Los investigadores han puesto de manifiesto que la raíz del poema debe buscarse en los cuadros que amó, e indirectamente en la crítica de arte. Creemos, por nuestra parte, que el estudio del hombre que Baudelaire fue, no puede hacerse sin esa misma crítica de arte. En ella han quedado incorporados distintos fragmentos de su alma. La presencia de su cólera y los posteriores momentos de expansión nos producen la sensación de haber intimado con él. Al igual que en su poesía, algunas páginas nos conducen al gozo de instantes beatíficos, pero un artículo como el que dedica a Horace Vernet nos devuelve a la realidad, y sonreímos de sentirlo tan cercano, y sonreímos de ver reflejada el alma humana con sus amores y sus odios. Pero las lágrimas, esas lágrimas que nos sorprenden contemplando lo que es hermoso y que Baudelaire interpreta como la tristeza de sentirse exilado en lo imperfecto, sólo nos asaltan en la lectura de los micro-cosmos poemáticos que algunos cuadros le indujeron a escribir. Ellos son como islas paradisíacas que configuran un archipiélago poémico en la crítica de arte, archipiélago que podríamos abstraer para formar el libro más hermoso de poemas en prosa.

N O T A S

- (1) André Ferran, 1968, p.357 y 360.
- (2) Jean Prévost, 1971, p.44.
- (3) Diderot (1984a; p.11) pensaba que cada persona tenía su armonía propia: "Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être" in *Essais sur la peinture*.
- (4) Cf. May, 1973, p.28; p.36-38; p.140.
- (5) Gita May, 1973, p.18; En las páginas 19-23, la investigadora lleva a cabo un estudio de las similitudes de ambas críticas.
- (6) Cfr. por ejemplo el capítulo de 1846 sobre el color, págs. 422-426; cfr. también las págs. 493; p.575-578; p.685...
- (7) André Ferran, 1968, p.491.
- (8) Nos referimos de manera particular a la obra de André Ferran *L'Esthétique de Baudelaire*, tan valiosa hoy, a pesar de ser de los años treinta.
- (9) Hemmings (1959, p.41) en su introducción a los salones de Zola pretende que el poeta era demasiado indolente y pesimista para procurar enmendar a nadie como lo intenta hacer el novelista, defensor del impresionismo. Su crítica, dice, tiene "l'aspect d'un blasé".
- (10) Troyon, Constant (1810-1860) es pintor de la Escuela francesa, de paisajes y animales.
- (11) Chenavard, Paul-Marc-Joseph (1807-1895) es pintor de la Escuela francesa. Estudió filosofía y estética, lo que tuvo inevitables repercusiones en su pintura. Chenavard es considerado por Baudelaire como el mejor ejemplo de lo que él mismo llamó "L'Art philosophique", "art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie" (Baudelaire, 1976, t.II, p.598). Sin embargo, el poeta apreció mucho al hombre que fue Chenavard: "(...) je ne puis pas m'empêcher d'éprouver de la sympathie pour un artiste tel que Chenavard, toujours aimable, aimable comme les livres, et gracieux jusque dans ses lourdeurs." (Baudelaire, 1976, t.II, p.611).
- (12) Gérard (1770-1837) fue, según Lemaitre (1962, p.91), "un portraitiste sensible".

(13) Janmot, Louis (1814-1892) es pintor de la Escuela francesa. Para Baudelaire, es, al igual que Chenavard, un representante del arte filosófico. Es, además, autor de una serie muy curiosa, llamada *Le Poème de l'âme*, expuesta en el Museo de Bellas Artes de su ciudad natal Lyon.

(14) Matout, Louis (1811-1888) es pintor de retratos y paisajes.

(15) Scheffer, Ary (1795-1858) es pintor de la Escuela francesa.

(16) Para la Exposición Universal de 1855, celebrada en París, se había anunciado la presencia de algunos pintores ingleses que luego no se presentaron a la cita convenida. La decepción de Baudelaire, manifestada en el texto correspondiente, le lleva a consagrarles, no obstante, las primeras páginas de su ensayo. Cfr. *supra* la nota nº25 del capítulo primero sobre Baudelaire.

(17) Guignet, Jean-Adrien (1816-1854) es pintor de temas orientales.

(18) Liès, Jozef-Hendrik-Hubert (1821-1865) es pintor de temas históricos y de retratos. Escuela belga.

(19) Pérignon, Alexis-Joseph (1785-1864) es pintor costumbrista.

(20) Museo que fuera similar al museo Grivino actual.

(21) Butté es escultor de la escuela francesa del siglo XIX, "le contraire de la sculpture" escribe Baudelaire (1976, t.II, p.674).

(22) Saint-Jean, Simon (1803-1860), pintor de bodegones y más precisamente de frutas y flores, aunque, al decir de Baudelaire (1976, t.II, p.486), "on dirait que M. Saint-Jean n'a jamais vu de fruits véritables".

(23) Pradier, Jean-Jacques, llamado James (1792-1852) es pintor y escultor de la Escuela francesa.

(24) Henri Lemaître, 1962, p.68-69.

(25) Vid. in Baudelaire, 1976, tomo II, p.1377-1378.

(26) Baudelaire, 1973, tomo I, p.522. (Carta del 10.11.58).

(27) Foucart, 1969, p.42.

(28) Lemaître, 1962, p.XXXV-XXXVI. Baudelaire comenta en el artículo sobre dicho arte: "Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée" (Baudelaire, 1976, t.II, p.599).

(29) Gita May, 1973, p.97.

(30) Vernet, Horace (1789-1863) es pintor de temas militares de la Escuela francesa. Vid. la reproducción de La Prise de la Smalah en nuestro apéndice.

(31) Henri Marier, 1961, p.562-63.

(32) Gigoux, Jean-François (1806-1894) es, según Pichois (en sus anotaciones a Baudelaire, 1976, t.II, p.1582), "un des meilleurs représentants de la peinture de consommation de son époque.

(33) Cogniet, Léon (1794-1880), "un de ceux - según Lemaitre (1962, p.41) qui lancèrent la mode des sujets historico-romanesques inspirés de Walter Scott.

(34) Henri Marier, 1961, p.558-559.

(35) Eugène Delacroix expone por primera vez en el salón de 1822. Tiene éxito inmediato pero en parte debido a la fuerte polémica que sus obras generan. En el salón de 1824 expondría Les Massacres de Scio que se consideraría, anticipadamente, como la primera batalla romántica.

(36) Vid. supra nuestra introducción p. 23.

(37) Según Lemaitre (1962, p.187) sería "l'intransigeance de son parti surnaturaliste" lo que le lleva a escribir en 1846 tales páginas tan poco matizadas.

(38) Sobre la comicidad de las definiciones cfr. Olbrechts-Tyteca, 1974, p.187-191.

(39) Sobre la comicidad de las hipótesis, cfr. Olbrechts-Tyteca, 1974, p.143.

(40) Bard, Jean-Auguste (1812-1862) había sido alumno de Horace Vernet, lo que quizás sea suficiente para explicar lo alejada que su pintura podía estar de la sensibilidad baudelairiana.

(41) Sobre Diday (1802-1877) y Calame (1810-1864) Cf. Lemaitre, 1962, p.65

(42) Ibidem, idem.

(43) Dedreux (1810-1860) es especializado en retratos equestres y, en general, en caballos.

(44) En el Salon caricatural de 1846:

"Granet fait au salon le beau temps et la pluie.

Le Jury donna son appui

A ce tableau couleur de suie.

Charbonnier est maître chez lui." (Baudelaire, 1976, t.II,

p.502).

"Voulez-vous de Granet acquérir le talent!

Un peu de cirage et de blanc,

Et vous ferez très ressemblant." (Baudelaire, 1976, t.II, p.504).

(45) El conocimiento que Baudelaire tenía de Goya proviene básicamente de Los Caprichos de los que se inspiró, al decir de los investigadores (Cf. sobre todo el artículo de Prévost, 1943), para su obra poética. La estrofa sobre Goya en el poema Les Phares le habría sido inspirada por los grabados nº1, nº17 y nº19, es decir "El sueño de la razón produce monstruos", "Bien tirada está" (en el que una mujer medio desnuda se pone unas medias negras" y "Todos caerán" (en el que unas brujas ponen un avechacho en brocheta). El grabado "Hasta la muerte" recordaría al poeta su propia madre, también según Prévost. Yves Bonnefoy (1977; p.43) compara las viejecitas de los poemas baudelairianos a los grabados goyescos: "Baudelaire les décrit longuement dans leur décrépitude physique, mais nul pittoresque, bien entendu, dans ces évocations on dirait goyesques car le flétrissement, l'amenuisement de la chair et la primauté qui s'ensuit, de plus en plus grande, des yeux... sont comme la chute d'une enveloppe de laquelle surgit, chrysalide miraculeuse, la petite fille éternelle, image invincible de pureté". Para Guinard (1967; p.323), una reproducción de La Duchesse d'Albe decoraba la habitación cuando estuvo en la clínica del Doctor Duval. Prarond, el amigo de Baudelaire, confiaría que el poeta no solía pasar delante del Louvre sin entrar a ver algún lienzo, y que sus preferencias le conducían hacia la Sala de la pintura Española.

(46) Amaury-Duval, Eugène-Emanuel Pineu-Duval llamado Amaury-Duval. (1808-1885). Fue un alumno de Ingres. Pintaba retratos.

(47) El perro Berganza es un personaje de un cuento de Hoffmann Fantaisies à la manière de Callot. Cfr. las anotaciones de Pichois a Baudelaire, 1976, t.II, p.1311.

(48) Baudelaire escribiría en una carta dirigida a Ancelle, al final de su vida: "A propos du sentiment, du cœur, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: Tous les élégiaques sont des canailles!... Excepté Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toute la racaille moderne me fait horreur. Vos académiciens, horreur. Vos libéraux, horreur. La vertu, horreur. Le vice, horreur. Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur. Ne me parlez plus jamais des diseurs de riens." Baudelaire, 1973, tomo II, p.611.

(49) Champfleury, 1990, p.99.

(50) Lucie Olbrechts-Tyteca (1974, p.357 y siguientes), habla de la comicidad de la argumentación, pero no es exactamente lo mismo, a nuestro entender; no hay, en los ejemplos de Baudelaire, ningún fallo en la argumentación en sí misma. El despropósito viene de la inadecuación de tal razonamiento serio, formal y de naturaleza filosófica, cuando el lector percibe que ni por el tema de la obra, ni por su acierto pictórico, ésta merezca tal reflexión.

(51) Lemaitre, 1962, p.158.

- (52) In La Double vie. Cfr. Baudelaire, 1976, tomo II, p.91.
- (53) Lemaitre, 1962, p.26.
- (54) Según Claude Pichois en sus anotaciones a la obra de Baudelaire, 1976, tomo II, p.1271-1272.
- (55) René Jullian, 1953, p.316: "Du romantisme, Baudelaire est sans doute celui qui a donné la définition la plus juste et la plus nuancée: c'est une vue géniale et de longue portée que cette distinction qu'il établit dans son Salon de 1846...".
- (56) Cfr. supra nuestra nota nº14 p.107.
- (57) El término nos ha sido sugerido por la ponencia de Javier del Prado Del héroe ético al héroe cosmético pronunciada durante el curso de verano de 1990 del la Universidad Complutense de Madrid - Area de filología.
- (58) Guillemin, Alexandre-marie (1817-1880) es pintor de la Escuela frances, alumno de Gros.
- (59) Gérôme era pintor de fama durante el siglo XIX, pero será también objeto de critica por parte de Zola. Cf. supra nuestra nota nº 63, al capítulo primero sobre Baudelaire.
- (60) Ello le conduciría, como lo confiesa a Manet en una carta del 28 de octubre de 1965, a rechazar la dedicatoria que Victor Hugo había formulado en latin al poeta "A Charles Baudelaire, jungamus dextras". "Cela, je crois, ne veut pas dire seulement: donnons-nous une mutuelle poignée de main. Je connais les sous-entendus du latin de Victor Hugo. Cela veut dire aussi: unissons nos mains, POUR SAUVER LE GENRE HUMAIN. Mais je me fous du genre humain, et il ne s'en est pas aperçu" (Baudelaire, 1973, tomo II, p.539).
- (61) Baudelaire recalca, en el Salon de 1859 (p.611), que la gran mayoría de los artistas eran incapaces de decir algo brillante, o simplemente inteligente, lo que era una prueba, para él, de su falta de cultura. El poeta cita cinco personas que escapan a tal afirmación, y con las que le era grato, por lo tanto, conversar: Chenavard, Préault, Daumier, Ricard et Delacroix.
- (62) Cf. su texto Exposition Universelle (1855) Págs.580-581.
- (63) Champfleury, 1990, p.98.
- (64) En una carta con fecha de 6.6.1862 a su madre (Baudelaire, 1973, tomo II, p.249).
- (65) Baudelaire, 1973, tomo II, p.32. Es una carta con fecha de 25.4.1860.

(66) En una de las cartas más hermosas y conmovedoras que Baudelaire escribe a su madre, le confiesa, en mayo de 1861, lo feliz que fue durante el año de 1827, su madre estando uida (Baudelaire, 1973, t.II, p.153). Esta época de su vida le sugirió el poema "Je n'ai pas oublié, voisine de la ville..."

(67) Cf. su artículo *Conseils aux jeunes littérateurs* (Baudelaire, 1976, tomo II, p.13-14).

(68) Pierre-Jean Jouve, 1958, p. 61.

(69) En una carta a su madre de diciembre de 1854. Baudelaire, 1973, tomo I, p.303.

(70) Baudelaire, 1975, tomo I, p.74.

(71) ¡Cuán ridículas suenan las lejanas y continuas quejas maternas recriminándole que no fuera como todo el mundo! Tenemos eco de tales quejas por las respuestas que el poeta le enviaba, ésta por ejemplo: "Me permettez-vous de rire un peu, rien qu'un peu, de ce désir que vous exprimez sas cesse de me voir semblable à tout le monde, et de me voir digne de vos vieux amis, que vous me nommez complaisamment? Hélas! vous savez bien que je n'en suis pas là, et que ma destinée sera faite autrement. Pourquoi ne parlez-vous pas un peu de mariage, comme toutes les mamans?" Baudelaire, 1973, tomo I, p.360. Carta con fecha de 4.11.56.

(72) "Le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition" (Baudelaire, 1975, t.I, p.649).

(73) Baudelaire, 1975, tomo I, p.78.

(74) Ferran, 1933, p.30-32.

(75) Henri Lemaitre, 1980, p.IX.

(76) Baudelaire, 1976, tomo II, p.144.

(77) Baudelaire, 1976, tomo II, p.16.

(78) En una carta de 13.11.1864. Baudelaire, 1973, tomoII, p.421.

(79) En uno de los proyectos de prefacio de Baudelaire, 1975, tomo I, p.181.

(80) Cf. Lemaitre, 1980, p.XVIII.

(81) Baudelaire, 1973, tomo I, p.573-574: "Il m'est pénible de passer pour le Prince des Charognes. Tu n'as sans doute pas lu une foule de choses de moi, qui ne sont que musc et que roses."

(82) Pierre-Jean Jouve, 1961, p.68.

- (83) *Drost, 1968, p.88.*
- (84) *Fleury, Robert (1797-1890) es pintor de la Escuela francesa.*
- (85) *Cfr. supra nuestra nota nº54 del capítulo primero sobre Baudelaire.*
- (86) *Devéria, Achille (1800-1857) es pintor de la Escuela francesa.*
- (87) *Haffner, Felix (1818-1875) es pintor de la Escuela francesa.*
- (88) *Pierre Emmanuel (1982, p.79) define "corazón", en la obra del poeta, como "principe d'unité, d'identité, le lieu de la mémoire indestructible".*
- (89) *Ibidem idem.*
- (90) *Kelley, 1975, p.24.*
- (91) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.302.*
- (92) *Georges Poulet, 1968, p.232.*
- (93) *Jean Prévost, 1971, p.91.*
- (94) *Citado por Pichois (Baudelaire, 1976, tomo II, p.1429).*
- (95) *Tabar, François-Germain-Léopold (1818-1869) es pintor de la Escuela Francesa.*
- (96) *Austin, 1956, p.213.*
- (97) *Barthes, Mythologies. Paris, Seuil, Col. Points, 1970, p.74.*
- (98) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.337.*
- (99) *Cfr. al respecto, André Ferran, 1968, p.138.*
- (100) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.321.*
- (101) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.653.*
- (102) *La crítica de arte de Diderot ofrecía ya algunas muestras de este tipo de empleo metafórico. En el Salon de 1765, por ejemplo, podríamos extraer, entre otras muchas, palabras como "écho", "disparate" en la crítica hecha a Boucher, "éclat", "tumulte", "fracas", en el fragmento dedicado a Fragonard, "discordant", "harmonieux" en el de Vernet...*
- (103) *Ferran, 1968, p.140.*
- (104)) *Carta de Victor Hugo con fecha del 29.4.1860.*
- (105) *Ferran, 1968, p.121 et p.138.*

- (106) Baudelaire, 1975, tomo I, p.701.
- (107) Ferran, 1968, p.138-139.
- (108) Brunot, 1966, p.708-709.
- (109) José Antonio Millán, 1986, p.21.
- (110) Starobinski in AA.VV., 1968b, p.21.
- (111) Baudelaire, 1976, tomo II, p.1452.
- (112) Cf. su carta al editor y amigo Poulet-Malassis, del 16.2.1860. (Baudelaire, 1973, t.I. p.671).
- (113) En sus Obras Completas publicadas en La Pléiade, 1957. Cfr. Variété I. p.1271.
- (114) Baudelaire, 1975, tomo I, p.68.
- (115) Baudelaire, 1975, tomo I, p.74.
- (116) Baudelaire, 1976, tomo II, p.168.
- (117) Baudelaire, 1975, tomo I, p.94.
- (118) Baudelaire, 1975, tomo I, p.312.
- (119) Baudelaire, 1975, tomo I, p.311.
- (120) Pascal Pia, 1975, p.70.
- (121) Jean-Pierre Richard, 1976, p.139-141 y p.151.
- (122) René Huygue, 1961, p.213.
- (123) La expresión es de Baudelaire quien la emplea refiriéndose a Banville.
- (124) In Baudelaire, 1975, tomo I, p.792.
- (125) Carta a su madre con fecha del 25.12.1857 en Baudelaire, 1973, tomo I, p.435 y 436.
- (126) Jean Prévost, 1971, p.103.
- (127) Claude Pichois en sus anotaciones a Baudelaire, 1976, tomo II, p.1404.
- (128) Baudelaire, 1975, tomo I, p.278.
- (129) Baudelaire, 1975, tomo I, p.10.

- (130) Jean-Pierre Richard, 1976, p.100.
- (131) Gita May, 1973, p.147.
- (132) Lemaitre, 1980, p.12.
- (133) Baudelaire, 1975, tomo I, p.356-357.
- (134) Citado por Hauteceœur, 1963, p.184.
- (135) Baudelaire, 1975, tomo I, p.664.
- (136) Lemaitre, 1980, p.22-23.
- (137) Kelley, 1971, p.607-608.
- (138) Jean-Pierre Richard, 1976, p.95-100.
- (139) En su carta a Wagner del 17.2.1860. Baudelaire, 1973, tomo I. Reproducida por Pichois (Baudelaire, 1976, t.II. p.1452-1453.
- (140) Michaud, 1968, p.143-144.
- (141) Bonnefoy en su introducción al libro de Starobinski, 1989, p.7.
- (142) Starobinski (1989, p.50) quiere ver en ese texto la prueba de que el poeta conocía toda la tradición iconológica de la melancolía.
- (143) Cf. el artículo de Lee Johnson en el catálogo DELACROIX, 1988, p.24.
- (144) Citado por Pichois en Baudelaire, 1976, tomo II, p.1376.
- (145) Baudelaire, 1975, tomo I, p.657.
- (146) Lemaitre (1962, p.485) así lo ha hecho.
- (147) Baudelaire, 1975, tomo I, p.657.
- (148) Christophe es escultor de la Escuela francesa del siglo XIX.
- (149) Baudelaire, 1975, tomo I, p.23-24.
- (150) Claude Roy, 1961, p.256.
- (151) Planet, Louis (1814-1875) es pintor de la Escuela francesa. Fue alumno de Delacroix.
- (152) Gita May, 1973, p.115.
- (153) Flaubert escribiría: "La phrase est toute bourrée par l'idée, à en craquer"; Victor Hugo: "Comme tout ce que vous faites, Monsieur, votre

Cygne est une idée. Comme toutes les idées vraies, il a des profondeurs. Ambas frases son citadas por Pichois en sus anotaciones a Baudelaire, 1975, tomo I, respectivamente p.805 y p.1007.*

(154) *Bachelard, 1978, p.54.*

(155) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.302.*

(156) *Pierre Jean Jouve, 1958, p.16.*

(157) *Baudelaire, 1976, tomo II, p.1452.*

(158) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.302.*

(159) *Javier del Prado, 1990, p.32.*

(160) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.53.*

(161) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.658.*

(162) *Baudelaire, 1975, tomo I, p.703.*

(163) *Cfr. la peculiar ensoñación a que el personaje de Melmoth conduce a Baudelaire. (Baudelaire, 1976, tomo II, p. 531).*

(164) *Baudelaire, 1976, tomo II, p.113-114.*

(165) *Baudelaire, 1976, tomo II, p.59.*

(166) *Jean Prévost, 1971, p.82.*

2.3. ESTUDIO POÉTICO DE LA OBRA DE ZOLA.

2.3.0. Introducción.

En este tercero y último estudio queremos, al igual que en los dos anteriores, desvelar la trama psico-sensorial que late y subrepticamente se va formando con el empleo, muy peculiar, que hace el autor del lenguaje analógico. De manera sutil e indirecta, en la profundidad del texto, el sustrato de las imágenes enriquece nuestra aprehensión del yo autor, mostrando a la sensibilidad del lector una cara más íntima y recóndita de su personalidad.

La primera observación que queremos destacar es el abundante material que los textos de Zola nos proporcionan. Las manifestaciones analógicas son infinitamente más numerosas que en los textos de Diderot y Baudelaire. Debemos además precisar que dicho material proviene básicamente del primer período. Hemos estudiado ya la menor incidencia de pronombres personales de la primera persona en los artículos posteriores a 1870; la misma tendencia se constata en el nivel metafórico, lo que nos confirma una cierta ausencia del yo autor en esos textos. Desinterés o deseo expreso de borrar su presencia por condicionantes genéricos, quizás ambas razones, han influido en la escritura de la segunda etapa, que se define cada vez más como simple testimonio.

Abriremos nuestro análisis de la estructuración metafórica con una red de imágenes que pertenece a 1866 y no concierne a las obras de arte. Como en ningún otro de los textos estudiados, en éste la labor crítica recibe una serie de apelaciones originales y llamativas, sobre las que detendremos nuestro examen, porque nos ayudan a comprender mejor la actitud de Zola en el inicio de su carrera de crítico y confirman la fuerza de su discurso, analizada en la primera parte de la tesis. Seguidamente diferenciaremos, como hemos hecho en los casos de Diderot y Baudelaire, las imágenes negativas de las positivas, sabiendo que en estas últimas se inscriben los anhelos más profundos.

2.3.1. El catalizador de la justicia.

Los metasemas que estudiaremos en este apartado pertenecen al campo semántico de la justicia y abonan la idea de un Zola justiciero. La carta escrita a Villemessant, bajo el seudónimo Claude, amenazaba ya con "un rude procès" (p.43) contra los miembros del tribunal de selección de obras para el Salon de 1866. Quizás fuera esa anunciada y audaz empresa, la que asustara a los demás críticos que le instaron a desvelar su verdadera identidad. Hemos visto que no se trataba de palabras vanas. Zola acusaba públicamente a todos y cada uno de los miembros, haciendo que su vida y su trabajo cayeran en el ridículo. Esta actuación, que podría asimilarse a la de un fiscal, viene respaldada por todo un vocabulario que proviene del ámbito judicial:

Ce n'est pas une oeuvre que je livre aux lecteurs, c'est en quelque sorte les pièces d'un procès. (p.47).

Zola habla sucesivamente de "arrêts" (p.46) para sus críticas, de "juges" (p.50) para los miembros del tribunal, de "justiciables" (p.49) para los artistas que exponían en 1866 y a quienes él hace indirectamente responsables de la injusticia cometida con las obras rechazadas de un pequeño grupo de pintores, entre los que se encontraba Manet; habla asimismo de "tribunal" (p.51) para "jury"... El tono de gravedad que hemos estudiado en la primera parte viene a enmarcarse en este vocabulario, que presta al discurso un tono formal, oficial, como si Zola fuera una autoridad competente en materia jurídica. De nuevo observamos ese fenómeno de redundancia que caracteriza el texto de Zola en el que un mismo efecto se duplica o triplica por encontrar diferentes medios donde canalizarse. Esa cobertura legal que el empleo de las palabras y los tecnicismos confiere al texto, segunda muy bien el ímpetu y la fuerza de sus declaraciones, convirtiendo las hojas de crítica en actas irrevocables.

Zola no quería que sus comentarios entraran a formar parte de la retabla de críticas, formuladas todos los años, sobre el tribunal encargado de la selección de obras impresas en periódicos que el viento se llevaba. La cobertura legal, analógicamente empleada, y la precisión del caso expuesto y alegado, situaban su escritura en otra dimensión. Este peculiar vocabulario llamaría la atención y aumentaría a los ojos de los lectores la importancia y la gravedad del delito cometido. No es fácil saber qué impulsó a Zola a dar ese giro a su texto. Había confesado a sus amigos provenzales el deseo de cursar estudios de derecho (1), lo que hubiera realizado de haber aprobado el bachillerato en 1859 (2). La profesión de abogado ejercía, por lo tanto, una seducción en el crítico, quizás consecuencia del prestigio de que gozaba el mundo judicial en Aix-en-Provence, su pequeña ciudad natal, que contaba con Audiencia. Puede también que las innumerables visitas hechas a despachos de abogado, de la mano de su madre a quien acompañaba siempre, para solventar los problemas económicos que la muerte de su padre había originado (3), hubieran acrecentado la admiración del jovencito por los

abogados. Como última hipótesis, podemos pensar que fuera sencillamente la metáfora empleada por Claude Bernard, el año anterior al Salón y en un texto que tanto le impresionara, la que hubiera generado, por mimesis, el empleo del campo semántico judicial para hablar de sus críticas. "L'expérimentateur est le juge d'instruction de la nature" (4), dice Claude Bernard. La analogía haría fortuna en Zola, quien la utiliza al año siguiente, en el Salon de 1866 y aun en 1879, en un artículo sobre la novela Les frères Zemganno, para definir la labor del crítico:

(...) je ne suis qu'un critique dont l'unique besoin est de dresser des procès-verbaux. (5).

Pero dejemos aquí los intentos de elucidar el origen de tal analogía, para volver sobre su despliegue real en el texto de 1866. Zola justiciero quería simultanear las funciones de fiscal y de abogado defensor, acusar a los miembros del tribunal y, al tiempo, defender el caso Manet. Pretendiendo ser a la vez las dos caras opuestas del mecanismo judicial, Zola parece arrogarse el derecho a representar a la Justicia en su integridad. No es un Zola fiscal, ni un Zola abogado quien escribe, es una instancia superior.

Il me semblait que j'étais hors de la terre, dans un air de vérité et de justice, plein d'une pitié dédaigneuse pour les pauvres hères qui pataugeaient en bas (p.141)

El rasgo adquiere mayor relieve, al conjugarse con las diferentes imágenes que reciben en el texto los miembros del tribunal de selección. En efecto, éstos pueden ser cocineros o jueces, pero la idea de que representan un cuerpo encargado de velar por la seguridad del Estado con poderes represores, es la sustancia base de las diferentes analogías. Veamos un ejemplo:

Donc, comme les libres manifestations de l'art pourraient occasionner des malheurs imprévus et irréparables, on place à la porte du sanctuaire un corps de garde, une sorte d'octroi de l'idéal, chargé de sonder les paquets et d'expulser toute marchandise frauduleuse qui tenterait de s'introduire dans le temple. (p.49).

Aquí los miembros del tribunal son comparados a unos aduaneros, imagen sobre la que Zola insiste en algún otro lugar (p.57). En 1867, son los críticos de arte los que se ven comparados a unos policías. La analogía introduce y concluye los artículos sobre Edouard Manet, enmarcando su estudio en una ficción:

J'imagine que je suis en pleine rue et que je rencontre un attroupement de gamins qui accompagnent Edouard Manet à coups de pierres. Les critiques d'art - pardon, les sergents de ville - font mal leur office; ils accroissent le tumulte au lieu de le calmer, et même, Dieu me pardonne! il me semble que les sergents de ville ont d'énormes pavés dans leurs mains. (p.92).

Metafóricamente, el conflicto es general. Todos los estamentos de la sociedad civil reciben una connotación negativa y se oponen a esa figura de la Justicia que recorre todo el contenido textual en 1866 y 1867. La instancia superior o tribunal supremo que Zola parece encarnar, se opone por lo tanto al aparato del Estado. La situación recuerda el enfrentamiento que hemos leído ya en el empleo de los pronombres Je-Vous, cuando estudiamos la enunciación. El litigio Manet-Sociedad es la causa por la que Zola se erige en defensor del derecho y de la justicia. No escribe para comentar las pinturas expuestas en el Salón, ni para hacer el papel de crítico de arte en un sentido tradicional. Escribe una requisitoria para defender los intereses de un hombre expulsado de la exposición de 1866 y hazmerreír de todo un pueblo. Desde 1863, la gente se reía contemplando las obras de Manet. Aquel año, el tribunal había sido muy severo, rechazando unos tres mil cuadros. Las protestas llegaron hasta las Tullerías, por lo que el Emperador quiso comprobar por sí mismo la calidad de tantas pinturas rechazadas. La decisión del tribunal le pareció abusiva y ordenó que se abriera, muy cerca del Salón oficial, una exposición paralela que se conocería desde entonces por el nombre de Salon des Refusés. La gente acudía con la intención de reír e iniciaban la risa desde la misma puerta, incluso antes de entrar. El cuadro de Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*, más que cualquier otro, fue un escándalo. Considerado hoy como el paso iniciático hacia la modernidad

en pintura, el cuadro concitaba la atención del público, culto y no culto, para reírse de la obra del artista. Todos los críticos lo oponían al lienzo de Cabanel, que triunfaba en la exposición oficial, Naissance de Vénus, y que Napoleón III, sin duda influido por el derroche de alabanzas que le dedicaban, terminaría comprando (6).

En el Salon de 1865, el escándalo fue Olympia. Nunca, ni siquiera ante las obras de Courbet, se había visto nada similar. Todo en él era objeto de risa. Zola recuerda aún en 1866, amargo e irónico, la suerte corrida por el gato negro de la derecha del cuadro, gato que había despertado la hilaridad general:

Il y a là aussi un chat qui a bien amusé le public. Il est vrai que ce chat est d'un haut comique, n'est-ce pas? et qu'il faut être insensé pour avoir mis un chat dans ce tableau. Un chat, vous imaginez-vous cela. Un chat noir, qui plus est. C'est très drôle... O mes pauvres concitoyens, avouez que vous avez l'esprit facile. Le chat légendaire d'Olympia est un indice certain du but que vous vous proposez en vous rendant au Salon. Vous allez y chercher des chats, avouez-le, et vous n'avez pas perdu votre journée lorsque vous trouvez un chat noir qui vous égaye. (p.69-70).

Manet había quedado muy abatido por las críticas de 1865 (7), como nos lo muestra la carta que escribe a su amigo Baudelaire para pedirle su opinión (8). Todos habían tenido palabras muy duras. Théophile Gautier comparaba las sombras del cuadro a unas "rayas de betún" (9). Tampoco la opinión de Castagnary (10), el defensor del realismo, era muy matizada; en 1863 había percibido vida en las obras de Manet y "une touche" que no era vulgar, pero no le parecía que el artista supiera pintar ni dibujar:

M. Manet croit être ferme et puissant, il n'est que dur; chose singulière, il est aussi mou que dur" (11).

A la vista de las diferentes críticas, las páginas de Zola en 1866 y, en particular, las de 1867 dedicadas al pintor parecen luminosas.

Algunos críticos veían caricaturas en los cuadros de Edouard Manet y creían que el artista quería lograr el éxito provocando a los burgueses. La incompreensión y el malestar frente a sus cuadros eran generalizados. La burguesía de los años setenta había dejado de ser un factor de modernidad. Adormecida por sus éxitos y sus revoluciones, instalada en una confortable comodidad, responde con risa ultrajante a quien le molesta en su sopor. De ahí, que Zola adopte esta posición de enfrentamiento con todos. Acusa a los miembros del tribunal por ser responsables directos del rechazo, pero acusa al mismo tiempo a los artistas, cuyas obras habían sido aceptadas, por cómplices y al público por ser "des bêtes routinières" (p.114). El tribunal de selección, los críticos, los artistas y el pueblo francés en general, todos le inspiran una cruzada:

Il y a une lutte évidente entre les tempéraments indomptables et la foule. Je suis pour les tempéraments, et j'attaque la foule. (p.88).

Es inevitable pensar que detrás de "tempéraments indomptables" también se esconde el propio Zola, quien lucha por defender la gran obra que siente bullir en él:

Ma plaidoirie s'élargit, mon but n'est plus l'acceptation d'un seul homme, il devient l'acceptation de l'art tout entier. (p.93).

En 1867, su actitud ha cambiado sensiblemente. Sólo queda en el texto la idea de levantar un acta y constatar un hecho real. Hemos dicho que el estudio consagrado a Edouard Manet se enmarca en una ficción. Zola imagina presenciar una lapidación del artista por unos niños secundados por los hombres encargados del orden. Compara su trabajo al de una autoridad competente, que tuviera que levantar acta de los hechos, con las lógicas consecuencias que de ello derivan:

Je m'approche, j'interroge les gamins, j'interroge les sergents de ville, j'interroge Edouard Manet lui-même. Et une conviction se fait en moi. Je me rends compte de la colère des gamins et de la mollesse des sergents de ville; je sais quel crime a commis ce paria qu'on lapide.

Je rentre chez moi, et je dresse, pour l'honneur de la vérité, le procès-verbal qu'on va lire. (p.92).

En 1868, han sido ya desterradas de los textos todas las palabras que pertenecen al catalizador de la justicia. Es un discurso en el que ha desaparecido cualquier referencia a una acción legal. El triunfo de Manet es completo, según Zola, por lo que la permanencia de tal analogía no tendría razón de ser.

En 1866 y 1867, Zola emprende, pues, un acción jurídica. Su texto es simple, a veces esquemático, sin riquezas axiológicas, pero como defensa es admirable. Supo transmitirle un ímpetu y una fuerza que el discurso metafórico respalda perfectamente. Dijimos en la primera parte que, de sencillo y dogmático, el texto adoptaba un aspecto geométrico. Mantenemos esta idea siempre y cuando el lector quiera ver en la belleza y la perfección del círculo la figura que mejor se presta a esta esquematización. En efecto, nada queda desatado en el texto. Ya vimos la coherencia crítica entre el planteamiento teórico o punto de partida - "Je cherche un homme" - y la resolución práctica o punto de llegada del acto crítico - "J'ai trouvé l'homme" -. Comprobamos, además, ahora un fenómeno de redundancia o ecos internos entre discurso ideológico y discurso metafórico, redundancia que ahonda en esta precisión y claridad textual.

2.3.2. El discurso poético con referente negativo.

Hemos señalado en la primera parte, los escasos segmentos críticos de carácter negativo que los textos zolianos sobre el arte nos ofrecen, así como las repercusiones que de ello derivan sobre la axiología. No ocurre así respecto de la materia analógica de mismo signo. Esta última es muy abundante, y lo es básicamente por dos razones: por una parte, en las críticas negativas prima la imagen, la aprehensión analógica de la realidad, sobre el juicio de valor axiológico: por otra, hemos observado numerosas imágenes negativas que no se aplican a un cuadro en particular, pero que tienen por misión hablar genéricamente de un determinado arte que Zola no aprecia. La analogía viene entonces engarzada en un segmento crítico positivo y contribuye a la definición del lienzo, del que se habla como lo haría una proposición negativa en un razonamiento. El cuadro que merece la aprobación y los comentarios de Zola va tomando cuerpo en la escritura por las características que el crítico le atribuye, positivamente, a la vez que por contraste con lo que es su antítesis. Así ocurre, por ejemplo, con el cuadro de Claude Monet Camille:

Voyez la robe. Elle est souple et solide. Elle traîne mollement, elle vit, elle dit tout haut qui est cette femme. Ce n'est pas là une robe de poupée, un de ces chiffons de mousseline dont on habille les rêves. (p.75).

2.3.2.1. El catalizador culinario:

Dos campos semánticos que presentan evidentes afinidades, ya que emplean este mismo macro-canal metafórico, sirven en el texto de Zola para calificar aspectos dispares de la realidad artística. En la primera red analógica, la palabra clave sería "cocina", entendida en su sentido más amplio; en la segunda, "lo dulce", "la confitería". Estudiaremos por lo tanto separadamente estos dos abanicos, que se pueden diferenciar en el plano semántico y que caracterizan además referentes dispares.

En el primero se nos hablará de cocineros, recetas, salsas, sartenes, especias, conservas... y asimismo de saltear, dorar, cocer o cocinar. Éstas son sólo algunas de las palabras con que el lector del Salon de 1866 se enfrenta, al leer los primeros artículos sobre el tribunal de selección de obras. Todo un cúmulo de metáforas nominales y verbales descienden de una comparación inicial:

Qu'on me permette une comparaison, un peu hasardée peut-être. Imaginez que le Salon est un immense ragoût artistique, qui nous est servi tous les ans. Chaque peintre, chaque sculpteur envoie son morceau. Or, comme nous avons l'estomac délicat, on a cru prudent de nommer toute une troupe de cuisiniers pour accommoder ces victuailles de goûts et d'aspects si divers. (p.49).

La analogía configura así todo un mapa, que tiene por objeto diseñar la Institución organizada en torno al arte. A partir de esta arriesgada y pintoresca comparación que hace del conjunto de la exposición un "estofado artístico", la metáfora hilada se despliega, convirtiendo a los miembros del tribunal en "cocineros", los lienzos enviados por los artistas en "albóndigas" (p.50) y la tarea de dicho organismo, la de guisar algo suave para no dañar el delicado estómago de

los franceses. La analogía, en la que se mezcla un matiz irónico y que quizás se repite con una insistencia exagerada, tiene un evidente valor corrosivo al hablar en términos difamatorios del templo sagrado de lo bello. La intención de Zola era, obviamente, la de ridiculizar y mostrar un claro desprecio por una Institución que apartaba sistemáticamente de sus filas cualquier manifestación artística original. La metáfora, que convierte a los miembros del tribunal de selección en "cocineros" los hace, por eso mismo, directamente responsables del sabor insípido del Salón. Zola llega a echar de menos a la "cocinera" de antaño, la Academia, que si bien no preparaba un "plato" del agrado de todos, tenía, sin embargo, la enorme ventaja de "guisar" siempre lo mismo:

Naguère, c'était l'Académie des beaux-arts qui passait le tablier blanc et qui mettait la main à la pâte. A cette époque, le Salon était un mets gras et solide, toujours le même. On savait à l'avance quel courage il fallait apporter pour avaler ces morceaux classiques, ces boulettes épaisses, mollement arrondies, et qui vous étouffaient lentement et sûrement. (p.50).

Sin creer, como J.P. Leduc-Adine, que el valor de ruptura del texto de Zola reside en este empleo de la metáfora hilada para hablar con desprecio del arte (12) -, hemos estudiado otros motivos de transgresión y desviación con respecto a la norma - es ciertamente una analogía devastadora por el aspecto grotesco de la comparación. Las cartas recibidas en el periódico así lo evidencian, al ver en ella una injuria (13). El sustituto de Zola cuando éste tuvo que abandonar la redacción del Salon de 1866, Théodore Pelloquet, retomaba la metáfora culinaria dándole un valor positivo, y ridiculizaba esa prosa ruidosa e insoportable (14). La analogía pertenece de lleno al texto inicial, al texto de 1866, pero en 1868 vuelven a surgir algunas metáforas aisladas para hablar, ya de una manera puntual, de los pintores y los lienzos que reproducen las enseñanzas académicas. Las obras de Rousseau, expuestas en el Champ-de-Mars en 1867, no le parecen responder a la fama del artista. Zola ve en ellas más trabajo y voluntad que originalidad. El aspecto minucioso y detallista de la obra retiene la atención del

espectador, impidiendo en cierta medida su visión global. El crítico ironiza sobre su manera de trabajar, preguntando a su lector si habría empleado pinceles, navajas y palitroques:

Ses toiles sont cuisinées à tel point que le procédé de l'artiste échappe complètement à mon intelligence. (p.130).

"Cocinar" y "tener una receta" se aplican a la manera de proceder y de pintar de los que no alcanzan a realizar una obra maestra. No tienen la pincelada magistral de los genios; se limitan a ser hábiles:

(...) chacun d'eux a ses recettes, ses ficelles, les uns glacent, les autres grattent... (p.136).

Los artistas pintan como si existiera "un parfait cuisinier de l'art où l'on apprend la recette des sauces" (p.148), y las obras en la exposición dan la impresión de estar organizadas en "tas d'oignons" (p.133).

Algunos guisos presentan un sabor muy condimentado, como es el caso de la obra de Fromentin y de "la sauce épicée dont il assaisonne la peinture" (p.85). Pero el condimento, contrariamente a lo que opina J.P. Leduc-Adine, no es, en la obra de Zola, sinónimo de vida (15). No viene marcado positivamente. Sólo es un artificio, un subterfugio empleado por algunos pintores para despertar el gusto de los más reacios. Es, por ejemplo, una característica de la obra de Gérôme Phryné devant le tribunal, expuesta en 1867:

(...) ces rangées de vieilles faces allumées par le désir seront la pointe suprême du ragoût, les épices qui chatouilleront les palais les plus blasés. Dès lors l'oeuvre est assaisonnée à point... (p.128).

Se trata de una obra de corte tradicional, a la que el artista añade un condimento para atraer al público, unas notas de voluptuosidad y concupiscencia. Pero el condimento es artificial, equivale al maquillaje que estudiaremos en el próximo capítulo, es decir, a la mentira. Resulta

ser un excitante que favorece la licencia y como tal es rechazado por el crítico.

** * **

** **

La confitería respresenta el segundo campo sémico del que Zola toma sus metáforas para hablar de las obras que no le gustan. El arte del Imperio le aparece fragmentado, diversificado. En ausencia de obras maestras, las diferentes producciones son como "caramelos" que los artistas distribuyen al público:

L'art est ainsi devenu chez nous une vaste boutique de confiserie, où il y a des bonbons pour tous les goûts. (p.116).

Es, muy particularmente, el efecto que producen las obras que rodean los lienzos de Manet, cuando éste tiene oportunidad de exponer. Sean cuales sean las obras - Zola no distingue el tipo de pintura -, el entorno que crean al artista, resulta siempre ser dulce en exceso. Los subrayados nos pertenecen:

Tout autour d'elles s'étalent es douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de pâté, les bons hommes en pain d'épices et les bonnes femmes faites de crème à la vanille. La boutique de bonbons devient plus rose et plus douce, et les toiles vivantes de l'artiste semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait. Aussi faut-il voir les grimaces des grands enfants qui passent dans la salle. Jamais vous ne leur ferez avaler pour deux sous de véritable chair, ayant la réalité de la vie; mais ils se gorgent comme des malheureux de toutes les sucreries écoeurantes qu'on leur sert. (p.70).

La confitería hace pensar en dulces pequeños y consistentes que se comen con los dedos; evocan la insignificancia o el mundo inmaduro e infantil. Pero emerge en la escritura, con tanta o más frecuencia, el aspecto líquido, pastoso o gelatinoso de los dulces:

(...) certains autres <tableaux> sont comme des pots de confitures, transparents, gélatineux, avec des reflets de gelée de groseille ou de coing. (p.135).

L'Eve est assez coquettement renversée, et elle appartient bien à la famille des femmes en pâte d'amande dont le peintre a la spécialité. (p.126)

Se ofrece entonces como algo blando y sin consistencia definida, algo que puede fácilmente desparramarse y desde luego no apto para soportar el más leve peso. Así lo imagina Zola, viendo la textura del vestido de Camille del cuadro de Claude Monet. Es una hermosa seda "qui serait trop lourde sur les crèmes fouettées de M. Dubufe" (p.75) (16). El efecto general de este baño de dulce es el de producirle náuseas y mareos; Zola se siente "tout écoeuré" y reprime a duras penas su asco (p.61). Si nos atuviésemos a la mayoría de metáforas encontradas en el texto y pertenecientes a este tema, diríamos que lo dulce retrata todo lo que no gusta a Zola: el arte en general, tradicional y académico, ya que su empleo en escasas ocasiones se acopla a una obra precisa y determinada. En 1872, en un texto en el que se niega el derecho a hacer cualquier comentario personal, no retiene una exclamación final de desesperanza al comprobar que la pintura no ha cambiado, a pesar de los traumatismos vividos en Francia en los años setenta. Acude de nuevo al tema de la confitería, para hablar del arte genéricamente:

Eh quoi! deux années! eh quoi! tant de secousses! et toujours, dans les mêmes salles, les mêmes bonshommes de pain d'épice et les mêmes bonnes femmes de sucre candi! (p.200).

Sin embargo, un lienzo de entre todos, muy definido y muy representativo, el éxito de la exposición oficial de 1863, es calificado

metafóricamente a través del tema de la confitura, lo que nos ayuda a aprehender con más precisión el tipo de pintura al que Zola lo asimila. Se trata de la obra de Cabanel:

Voyez au Champ-de-Mars la Naissance de Vénus. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - cela serait indécent, - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose. (p.126).

El ejemplo es tanto más válido, cuanto que la diosa aparece literalmente "ahogada" en el baño de dulce. La Venus está "coquettement renversée" y en una actitud voluptuosa, por lo que la metáfora representaría esa misma expresión sensual y voluptuosa. Lo dulce finalmente recuerda la transformación lograda con las especias. Su efecto es emoliente, por contraposición con el efecto excitante de las especias, pero ambas favorecen una permisividad, un aspecto licencioso, un vértigo. Ambas muestran una falla del ser. Para el cuadro Suite d'une armée, que representa a Venus persiguiendo a Marte, Zola cohesiona las dos ideas de lo dulce y de lo licencioso en una curiosa metáfora: "C'est de la confiserie polissonne" (p.198). El verdadero antónimo de lo dulce no es, por lo tanto, lo picante sino lo amargo. Los lienzos de Manet "semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait" (p.70). Las obras de Camille Pissarro, por no tener ninguna "notes piquantes", muestran una grandeza épica (p.147). Lo picante puede ser a veces el equivalente a una sofisticación que sólo pretenderá aportar una nota de modernidad (p.158), pero esa interpretación de voluptuosidad es inevitable en muchos otros casos, por lo que se nos aparece como una obsesión de Zola. La concupiscencia que puede leerse en algunos cuadros desata, más que cualquier otro defecto pictórico, la crítica, la ironía y el mecanismo metafórico.

2.3.2.2.. El catalizador de la feminidad burguesa.

Los *metasememas* que incluyen en su definición *sémica* algún *sema* clasificable bajo este epígrafe, son los más numerosos dentro de la analogía de carácter negativo. El catalizador de la feminidad es, por lo tanto, el mejor representante de la estructura *metasemémica* *peyorativa*, pero no cala con la misma intensidad en cada uno de los *metasememas* que pretendemos analizar aquí. En efecto, el rasgo femenino puede situarse en el mismo núcleo *sémico* de algunas *metáforas* o pertenecer sólo a sus *virtuememas*; en cualquier caso, detrás de todas las manifestaciones analógicas que presentaremos se adivina siempre a la mujer más clásica - diríamos mejor a la mujer burguesa - y al mundo que tradicionalmente ha sido suyo.

Para facilitar el acercamiento a tan variado grupo, diferenciaremos cuatro *abanicos* *semánticos*. En el primero, hemos reagrupado las diferentes *metáforas* que hablan de *maquillaje* o del cuidado en el vestir, de todo lo concerniente al aspecto exterior de la persona, siendo el *maquillaje* con gran diferencia el más ampliamente representado. En el *Salon* de 1868 los lienzos de Pissarro se le aparecen a Zola rodeados de "*toiles pomponnées*" (p.146). Si todos los paisajistas han abandonado el paisaje de corte clásico, el campo "*oficial*", algunos siguen adaptando la naturaleza a los sueños de unos pocos y la siguen viendo "*pomponnée et attifée*" (p.159):

Mais, pour rendre leurs toiles plus piquantes, mieux attifées, troussées galamment, à la mode nouvelle, ils ont inventé un métier de pacotille... (p.146).

Tales cuadros a la moda suelen ser "*pimpant, coquet*" (p.147) y Zola piensa, irónicamente, que a Olympia le falta *maquillaje*:

Si, au moins, M. Manet avait emprunté la houppe à poudre de riz de M. Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'Olympia, la jeune fille aurait été présentable. (p.69).

En 1868, el crítico interpreta las restricciones que hace Arsène Houssaye al talento de Manet (17) como la confesión de que le hubiera gustado a ese "galant épicurien du XVIII égaré dans nos temps de prose et d'analyse" (p.139) añadir "quelques mouches et un soupçon de poudre de riz" (p.139) a las distintas obras del artista.

Hemos observado, dentro de un mismo desarrollo analógico, varios casos de conjunción de metáforas que pertenecen al catalizador femenino y al tiempo al catalizador culinario: asociaciones generalizadas en la época de Zola, según Jean Borie (18):

(...) s'ils se mettent devant les horizons pour les copier, ils s'arrangent de façon à épicer convenablement leurs copies, à leur faire une toilette de jolie femme... (p.159).

Son, en principio, los éxitos de moda los que le llevan a imaginar ese entramado complejo, en el que lo sabroso, lo condimentado, se presenta al lado del aspecto cuidado y arreglado, característico de la mujer. Veamos, en el siguiente ejemplo, donde los subrayados nos pertenecen, cómo se entrelazan los dos campos semánticos:

Certains paysagistes ont créé une nature au goût du jour, qui a un aspect suffisant de vérité, et qui possède en même temps les grâces piquantes du mensonge. La foule adore ces petits plats-là. Elle n'a point l'œil assez juste pour constater la fausseté de l'ensemble, elle se laisse prendre aux notes tapageuses, aux tons adoucis et charmants, au dessin élégant des arbres, et elle crie: "Comme c'est bien cela, comme c'est vrai!" parce que, effectivement, au fond de ses rêveries langoureuses, elle revoit la campagne pomponnée et attifée de la sorte. (p.158).

Esta conjunción sugiere la existencia para el crítico de una cierta sinonimia entre los dos campos aludidos. El paisaje es maquillado y arreglado como si de una mujer se tratara. Todos los adjetivos podrían describirla, pero el conjunto es "un petit plat", es decir algo cocinado a fuego lento y, aquí concretamente, muy "sabroso". La intersección de ambas atribuciones sería el aspecto falso, la mentira, en definitiva lo artificial. A pesar del esfuerzo por representar la naturaleza tal y como es, esfuerzo que Zola reconoce en los paisajistas contemporáneos, sus lienzos carecen en general, según el crítico, de veracidad y autenticidad. Las imágenes de carácter positivo nos ayudarán a concretar mejor el tipo de paisaje que responde a esta mentira. Existe, por otra parte, en el texto un ejemplo concreto sobre el que se aplica la sinonimia; se trata del cuadro Naissance de Vénus de Cabanel. Recordemos haber visto, en el capítulo anterior, la Venus hecha de pasta de almendras y bañada en leche. Ahora la contemplaremos maquillada:

Toute la personnalité de M. Cabanel est là. Prenez une Venus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppette, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. (p.126).

De entre todos los pintores con fama, Cabanel es sin duda el que más se aleja del gusto de Zola. El crítico siente un rechazo visceral por el artista y la pintura que representa. Pudo, en un tiempo atrás, haber tenido un gusto más clásico, pero nunca habría podido aceptar la realidad estrictamente voluptuosa que Cabanel retrataba. No nos sorprende, por lo tanto, que se conjuguen metasememas de corte y materia diferente. El nuevo aporte de materia analógica no pretende abordar la obra desde un ángulo diferente, ni resaltar un aspecto aún no descrito. Zola, ya lo hemos señalado, no suele perder tiempo con las obras que no le gustan. Debemos entender esta acumulación de connotemas como el deseo de abarcar la obra en su totalidad. Significa contar de diferentes maneras una misma realidad y elevar a la enésima potencia el valor destructivo de la analogía.

Los metasememas forman así una estructura compleja que se despliega en círculo. Lo picante se hace intercambiable con lo confitado, que lleva al maquillaje y éste puede conjugarse de nuevo con lo picante. Todos dan, finalmente, una idea poco matizada de un objeto artístico cualquiera, objeto que no llega a ser arte y sólo atrae la mirada del burgués inculto y acomodado, bien por una nota de modernidad, bien por una nota de voluptuosidad.

* * *

* *

El segundo abanico concierne el campo semántico de la limpieza. En muchos lugares, Zola emplea una metáfora adjetiva aplicada a la palabra "cuadro" y nos habla de "tableaux propres". La metáfora se enriquece con un símil que suele comparar la "obra limpia" a un espejo. Lo que nos incita a ver el catalizador femenino en estos mecanismos analógicos, es que el espejo no es percibido como objeto de decoración; parece, en la mayoría de los casos, ser de estricto uso femenino, es un complemento:

Les belles dames visiteront le Salon en grandes toilettes: tout y sera propre et clair comme un miroir. On pourra se coiffer dans les toiles. (p.57).

Il y a les petits tableaux propres qui pourraient servir de glaces de Venise aux belles dames. (p.134).

Así son las pinturas de Meissonier (p.127), las de Cabanel o de Bouguereau (19), es decir, de los que son académicos y profesores, de los que pintan según la tradición:

(...) enfin, dans le goût classique, les toiles de M. Cabanel et de M. Bouguereau, le triomphe de la propreté en

peinture, des tableaux unis comme une glace, dans lesquels les dames peuvent se coiffer. (p.211).

La limpieza representa, al igual que el maquillaje o lo dulce, una tendencia artística que embellece la realidad. La naturaleza no se representa en su cruda autenticidad, se representa matizada, velada, descolorida. "On veut de la vérité adoucie, de la nature propre et lavée avec soin" (p.86). Es una realidad edulcorada, en la que el blanco y el rosa se asemejan a un tul a través del cual Zola parece ver cada uno de los cuadros que no le gustan. En una crítica, en la que, prácticamente, se hace abstracción de comentarios sobre el color, es asombroso observar las numerosas referencias al blanco y al rosa. El crítico se explica el fracaso de la obra de Manet Le Déjeuner sur l'herbe porque el artista no ha representado los clásicos personajes blanco y rosa de Gérôme y de Dubufe:

Puis nous n'avons ni la Cléopâtre en plâtre de M. Gerome, ni les jolies personnes roses et blanches de M. Dubufe. Nous ne trouvons malheureusement là que des personnages de tous les jours... (p.69).

Cuando el discurso metafórico emplea el catalizador culinario y se centra en lo confitado, los colores que se evidencian son igualmente el blanco y el rosa, colores propios de la leche, la nata y la pasta de almendras. Pero volveremos a encontrar estos mismos colores con el estudio de los objetos femeninos.

En el tercer abanico, hemos reagrupado los analogizantes que describen los cuadros a partir de alguna cualidad o rasgo psicológico tradicionalmente atribuido a las mujeres. Zola habla, por ejemplo, de "coquetteries" o de "souplesse mièvres", para caracterizar la pintura de Cabanel (p.126). Sus lienzos son "voluptueusement classiques" (p.127). Una cierta gracia pueril y amanerada, un aspecto fútil y simple, la amabilidad, lo agradable, las sonrisas, la timidez son algunas de esas características femeninas con las que el crítico identifica, sin matices, la pintura que merece su desprecio. Los cuadros reciben los analogizantes más variados; se convierten en "les niaiseries et les sentimentalités du temps" (p.65), "les désolantes gentillesse" (p.76) o "les mièvreries de celui-là" (p.116). Zola reprocha a Courbet el hecho de haber perdido su peculiar manera de pintar para contemporaneizar. Sus cuadros, en 1866, no son más que "des gentillesse" (p.81). En el cuadro *La Remise des chevreuils*, que recibió aquel año los aplausos del público y de la crítica, Zola sólo ve "douceur et sourire; Courbet, "pour l'écraser d'un mot, a fait du joli!" (p.81). La palabra "gentillesse" es la que se repite con más frecuencia. Monet, naturalmente, le atrae porque no posee esa cualidad femenina y sabe pintar el agua sin darle esos "reflets menteurs" que serían "ces gentillesse-là" (p.153). Pissarro se entrega, aun menos, a esas amabilidades:

Jamais cette main ne consentira à attifer comme une fille la rude nature, jamais elle ne s'oubliera dans les gentillesse écoeurantes des peintres-poètes. (p.147).

En 1866, Zola admira una quincena de cuadros; los demás son "des flatteries intéressées", "des rêveries parfumées" (p.60), "des niaiseries de parfumeurs" (p.61). Vemos como, aquí también, pueden entrelazarse en un mismo mecanismo sememas de uno y otro campo. Es una constante del discurso metafórico negativo, que termina tejiendo una tela muy compleja y tupida.

Por último, el cuarto abanico semántico se compone de objetos que recuerdan el mundo femenino. En él, las muñecas ocupan el primer lugar. Las hay de todo tipo. Muñecas de cera, de porcelana o de cartón invaden el discurso crítico del primer período:

Les faces niaises et grimaçantes, d'un ton rose et blafard, vous jettent au passage le sourire idiot des poupées en cire qui tournent dans les vitrines des coiffeurs. (p.134).

Las muñecas llaman la atención en la mayoría de los casos, al igual que en el ejemplo precedente, por su sonrisa o su color, blanco y rosa. Lo que atrae en la Venus de Cabanel, según Zola, es "le sourire de la poupée" (p.126) y de manera general los pintores que carecen de maestría, no alcanzan, en la representación de sus personajes, a superar "les poupées en peau rose des petites filles" (p.62). Una de las observaciones hechas respecto de Manet, es elocuente. El crítico encuentra en su pintura una cierta elegancia, una cierta delicadeza mundana - Manet era un "dandy", extremadamente distinguido y cortés-, delicadeza que califica de "grâce". Pero la palabra es ambigua para Zola, quien la emplea en su obra indistintamente con un valor positivo o negativo, lo que le obliga a precisar que no se trata de "cette grâce rose et blanche qu'ont les têtes en porcelaine des poupées" (p.101). El blanco y el rosa son prácticamente indisociables de los objetos femeninos y de todo lo que tiene un sabor dulce.

El vestido de las muñecas es otro de los elementos sobre los que centra su atención. El conjunto le suele recordar los grabados de moda, figurinas a las que opone categóricamente la Femme au perroquet (85) de Edouard Manet. Zola aconseja a los artistas tomar como ejemplo dicho cuadro:

Je conseille seulement aux messieurs habiles qui habillent leurs poupées de robes copiées dans des gravures de mode, d'aller voir la robe rose que porte cette jeune dame. (p.141).

Anotaremos que el "deshabillé" que lleva el personaje del cuadro es rosa. Cuando Zola lo contempló por primera vez en la exposición personal de Manet, comentó que, si no fuera por el temperamento del artista, el cuadro sería "trop joli" (p.111), comentario quizás debido a ese color rosa que el crítico asocia a una idea peyorativa de la mujer. El traje de Camille, de Claude Monet - el lector recuerda sin duda su color oscuro y serio - es igualmente descrito por oposición a esos vestidos de muñeca que le horrorizan:

Ce n'est pas là une robe de poupée, un de ces chiffons de mousseline dont on habille les rêves; c'est de la bonne soie... (p.75).

Junto con las muñecas y los grabados de moda, señalaremos la presencia, menos evidente pero real, de las cajas para guardar los guantes y la labor de un tapiz hecho a mano como otros posibles analogizantes para describir un trabajo no apto para ser denominado arte. Transcribiremos un fragmento de la respuesta de Zola dedicada a la crítica de Arsène Houssaye respecto de la falta de habilidad manual de Manet, fragmento en el que encontraremos las dos símiles mencionados:

Vous vous plaignez qu'Edouard Manet manque d'habileté. En effet, ses confrères sont misérablement adroits auprès de lui. Je viens de voir quelques douzaines de portraits grattés et regrattés, qui pourraient servir avec avantage d'étiquettes à des boîtes de gants.

Les jolies femmes trouvent cela charmant. Mais moi, qui ne suis pas une jolie femme, je pense que ces travaux d'adresse méritent au plus la curiosité qu'offre une tapisserie faite à petits points. (p.143).

Los consejos que Zola prodiga irónicamente a los jóvenes pintores, a la conclusión del Salon de 1868, para enseñarles a triunfar, recogen todos y cada uno de esos analogizantes. Para tener éxito, la pintura debe parecerse a "une gravure colorée du Magasin des Demoiselles", las figuras de los cuadros deben tener el aspecto de "poupées de carton" o tener las formas redondas y "les grâces d'une poupée de coiffeur"; basta, por otra

parte, con darles una apariencia de veracidad y "une peau rose comme le maillot des danseuses", para lograr el efecto deseado por los burgueses (p.167). Ese aspecto esencialmente femenino de las obras es el fiel reflejo de la debilidad de carácter del artista, debilidad que, según Zola se ha ido generalizando en la sociedad aburguesada del siglo XIX. "Il y a beaucoup de la femme en nous", dice el crítico en tono amargo (p.62). La realidad es que todos los que no interpretan la vida según sus criterios - criterios que se desprenderán de nuestro estudio de la estructura metafórica meliorativa -, pierden sus atributos masculinos y su virilidad. El mismo tribunal de selección había sido comparado a "une jolie femme" que toma caprichosamente lo que se le antoja, sin ser fiel a su propio gusto (p.145). El capítulo siguiente nos mostrará la extensión de esta característica a todos los artistas que ne le gustan.

2.3.2.3. El catalizador de la impotencia:

La estructura metafórica de la impotencia tiene un único referente: los artistas que no producen obras estimables. La insignificancia cualitativa de las obras lleva a Zola a multiplicar los elementos lexicales para calificar a sus autores. La crítica se desplaza del objeto al creador. Ni Diderot, ni Baudelaire, se ensañaron en tal medida con los sujetos del arte. En ausencia de originalidad y de creatividad, Zola desplaza sistemáticamente su mirada de la obra hacia el artista.

La impotencia es identificada de muchas maneras. En algunos casos Zola parece sólo insistir sobre la incapacidad artística. La describe entonces por el campo semántico de los oficios. Un símil equipara, por ejemplo, la manera de trabajar de Gérôme a la de un vulgar peón:

Vous êtes à votre besoin comme un manoeuvre est à sa tâche; vous ne laissez en elle rien qui vous appartienne... (p.129).

Pero no es frecuente que la analogía tenga un referente preciso, que se aplique a un artista individualizado. Los metasememas que estudiaremos aquí, al igual que las figuras negativas para las obras menospreciadas, describen una realidad de manera global. Zola habla, sin especificar, del arte que no le gusta, es decir, en 1866, de todo lo que no se enmarca en un intento por pintar, de una manera nueva y realista, el entorno inmediato. Las denominaciones de los oficios que sirven como analogizantes, son las de pintores de brocha gorda, albañiles o decoradores. Los artistas se convierten, metafóricamente, en "décorateurs étroits et bourgeois" (p.116), son toda una "corporation d'ouvriers qui achèvent la besogne commencée par les maçons" (p.62). Los pintores que han abandonado los temas clásicos y se intentan retratar con el traje negro contemporáneo, los que intentan renovar el arte sin conseguir realizar obras que tengan fuerza ni personalidad, son "sastres":

Ils coupent leurs toiles à la moderne, voilà tout. Ce sont des tailleurs qui ont l'unique souci de satisfaire leurs clients. (p.152).

Sus obras suelen tener éxito y engañan a primera vista. Cuando uno las observa de cerca, percibe, no obstante, la "mentira" que se esconde tras ellas y se da cuenta de que son el producto de un "fabricant impuissant" (p.146). Sea cual sea el oficio elegido, se trata siempre de hombres que trabajan con sus manos sin poder aspirar a realizaciones artísticas. De la ocupación manual, Zola considera solamente el sema <hacer>. Compara los artistas a unos hombres que "hacen", a unos hombres que "fabrican", en el sentido más llano de la palabra:

Ceux qui doivent trembler, ce sont les faiseurs, les hommes qui ont volé un semblant d'originalité aux maîtres du passé. (p.71).

Sin embargo y a pesar de ser todos manuales, en última instancia, el nuevo referente que se crea es el del burgués. Los "affreux appartements modernes" (p.116), los decoradores y los sastres remiten a su mundo. Aburguesarse significa, para Zola, asimilar y adquirir caracteres y atributos de mujer. El gusto por lo que es "bonito", por la decoración, el orden y la limpieza le recuerdan el mundo burgués:

On a débarbouillé l'art, on l'a peigné avec soin; c'est un brave bourgeois en pantoufles et en chemise blanche. (p.57).

Y los burgueses hermosos y limpios, los hombres apuestos y preocupados por su aspecto, han perdido su virilidad. Zola los llama "messieurs". Es el analogizante que se repite con más frecuencia, en singular o en plural indistintamente. La metáfora juega con dos connotaciones que tiene la palabra en francés. "Monsieur" era un título nobiliario, así se llamaban a los hermanos del rey. Era gente desocupada, que, normalmente, sólo se preocupaba de su persona. Pero la palabra significa, a la par, un individuo despreciable y connota peyorativamente. Todos los contemporáneos de Manet son considerados como "des messieurs rêveurs et élégants qui, du bout de leurs pinceaux, peignent des images mauvais teint" (p.67). La expresión "du bout de leurs pinceaux" retrata bien el aspecto estático de las personas que no están acostumbradas a trabajar a sus anchas, como lo hacían los maestros del Renacimiento. Ellos no se preocupaban por detalles ínfimos. Frente a Pissarro, los demás pintores también son "des messieurs", solamente capacitados para hacer "une enluminure agréable", falsificación de la pintura (p.147). "Monsieur", en su rigidez almidonada, es un ser totalmente desvirilizado. En algunos lugares Zola lo dice claramente:

Nos artistes sont des femmes qui veulent plaire. Ils coquettent avec la foule" (p.152).

En otros lugares, son comparados a unos niños; "ils font joujou" (p.139) y sólo crean juguetes "dorés et ornés de faveurs roses" (p.116), o bien sus producciones son "des oeuvres d'écoliers" (p.61), "des balbutiements" (p.115). Los metasememas que pertenecen a este catalizador son de lo más variado, pero detrás de todos ellos late la palabra "impuissant". Ella motiva toda la estructura de este catalizador. La obra que tiene éxito es siempre "l'ouvrage d'un fabricant impuissant" (p.146). Hemos encontrado "impuissant" como adjetivo calificando a "faiseur", a "fabricant" u otro, pero Zola lo emplea sobre todo como sustantivo. Los artistas que exponen en 1866 son "deux mille impuissants" (p.65). En su análisis del mundo y de la cultura, los jóvenes Zola y Cézanne rechazaban a "les impuissants, ceux dont le métier est de voler çà et là quelques bribes d'originalité" (p.46). El término "impotente" se emplea en francés para hablar metafóricamente de un artista sin capacidad creadora, pero Zola fuerza la acepción sexual de la palabra, la incapacidad de realizar físicamente el acto sexual, por el empleo de otro término con el que desaparecen todas las ambigüedades interpretativas: "eunuco". Así describe su visita al Salón en 1866:

J'ai cherché des hommes dans la foule de ces eunuques.
(p.89).

Manet, naturalmente, le lleva a exclamar de manera similar:

Voilà un tempérament, voilà un homme dans la foule de ces eunuques. (p.75).

Pero aquí, como en otros lugares del lenguaje analógico negativo, "eunuco" no se refiere a nadie en particular; el término - que es la materialización más expresiva del catalizador de la impotencia - identifica, indistintamente, a todos los artistas fracasados.

2.3.2.4. Conclusiones:

La estructura analógica negativa relacionada con el arte nos ha permitido identificar tres catalizadores de la percepción. El catalizador culinario se manifiesta a través de dos macro-temas: todo el mundo de la cocina, desde los utensilios hasta las personas ocupadas en la preparación de los guisos, sirve para hablar de la institución artística y del sistema articulado alrededor del arte y la Academia. Por otra parte, la confitería, lo que es en general de sabor dulce, y lo sabroso ofrecen al autor todo un cúmulo de metasememas para caracterizar las obras que no le gustan. En segundo lugar, el catalizador de la feminidad se plasma en la escritura siguiendo cuatro grandes vectores: el maquillaje, la limpieza, los ademanes femeninos y los objetos que rodean su mundo. Por último, el catalizador de la impotencia se aplica a los artistas considerados por el autor como fracasados.

Estos catalizadores de la estructura psico-sensorial aparecen en la realidad textual para hablar de las obras, los artistas o la Institución, pero lo hacen de manera genérica. Zola detiene pocas veces su mirada sobre un objeto concreto, cuando éste no le gusta. En el primer período, selecciona lo que le atrae, desechando sistemáticamente lo que no le provoca una fuerte impresión. Tampoco pretende orientar al artista, ni indicarle cómo mejorar su obra. Ignora, en general, los cuadros abortados y se centra, preferentemente, en las obras dignas de interés. La enorme masa analógica negativa se explica por una característica de su discurso crítico, el hablar genéricamente y en repetidas ocasiones de lo que no le gusta. Ello le ayuda a ensalzar lo que le atrae.

Un artículo de entre todos es ejemplar de cara a un estudio del discurso metafórico negativo: *Nos Peintres au Champ-de-Mars*. Nos permite asimilar, dentro de las apariciones del catalizador culinario, lo dulce a lo voluptuoso y lo sabroso a los cuadros que tengan una nota de pseudo-modernidad. Hemos observado también que el maquillaje, la limpieza y los ademanes femeninos describen los intentos de disfrazar la realidad e idealizarla.

A pesar de la somera distinción, la mirada del crítico se ofrece poco matizada. Los diferentes canales metasemémicos no suelen servir al crítico para ridiculizar determinados defectos. Las imágenes de los catalizadores - en particular el de lo culinario y el de la mujer - pueden vincularse para hablar, conjunta e indistintamente, de las obras que no le gustan, acumulando así sus connotemas sobre los mismos lienzos. Este entretejer de los distintos metasememas confunde más aún los referentes, sumiéndolos en un anonimato que favorece el relieve del propio discurso analógico. Analogizantes llamativos y pintorescos fuerzan el carácter ridículo de las obras y muestran, sin rodeos, el enorme desprecio que siente Zola por todo lo que no considera arte. Tras su estudio, la obra de Cabanel, *Naissance de Vénus*, permanece como recuerdo vivo de las obras que rechaza. Las demás obras se dispersan y sólo permanecen las obsesiones zolianas por todo lo que ofrece una imagen voluptuosa de la realidad y un intento por idealizarla, aspectos que desatan todo su arsenal metafórico, porque en eso consiste la habilidad de los que no pueden considerarse artistas: "*chatouiller les sens et faire crier à l'idéalisme*" (p.167).

El catalizador de lo culinario y el de la mujer coexisten para significar, en general, la obra pintada según la tradición; el de la impotencia pretende describir la incapacidad creadora del artista, verdadero caballo de batalla del crítico. Frente a la obra que no le gusta, la mirada analógica se desplaza del objeto contemplado a su

creador, personaje que se perfila en la crítica zoliana como un ser afeminado e impotente. Veremos enseguida, con el estudio de las imágenes de signo positivo, como éstas parecen ser su exacta respuesta. Las estructuras metafóricas, al igual que la enunciación, revelan un fenómeno de eco y de lógica interna que vertebra toda la obra.

Zola quiere ver en la siguiente analogía de signo negativo una nota humorística:

Il y a enfin les paysages, des cieux de roc et des prairies de coton, avec des arbres en sucre. Ici, toutefois, il serait injuste de trop plaisanter... (p.134).

Por la exageración y ese carácter pintoresco del que hablábamos hace un instante, las imágenes pueden provocar la sonrisa, pero en esta crítica de arte humor y sonrisa casi siempre terminan en rictus. Hemos visto algunos ejemplos, como las observaciones hechas respecto del gato de Olympia. Más que el humor, la ironía caracteriza el discurso crítico negativo, pero tras la lectura de los Salones uno no imagina a Zola distendido, sonriente y feliz sino, por el contrario, con una cierta dosis de amargura. En cualquiera de los consejos irónicos prodigados a los artistas este sentimiento de amargura puede entreverse.

Zola puede haber experimentado satisfacción interior con tal ejercicio de escritura crítica, pero no es imaginable disfrutando, como podíamos imaginar a Diderot. Aquí el autor parte en cruzada y, más que afirmar cómo es el arte que tiene ante sí, afirma más bien cómo no le gusta que sea. Antes que señalar los fracasos, nos indica cómo es su odio:

La haine est sainte. Elle est l'indignation des coeurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. Hair, c'est aimer, c'est sentir son âme chaude et généreuse, c'est vivre largement du mépris des choses honteuses et bêtes. (p.31).

Este odio lo hemos percibido en el cúmulo desordenado de las imágenes.

2.3.3. El discurso poético con referente positivo.

Hemos desvelado el hecho de que la analogía de carácter positivo se presenta como la cara opuesta de las imágenes negativas estudiadas en el capítulo anterior. El lector sospechará, por lo tanto, que lo esencial de esta estructura lo hallaremos en las manifestaciones de fuerza y de virilidad. En efecto, el catalizador de la energía que aparece de signo masculino es - en número de apariciones - muy representativo de la crítica de arte zoliana. Pero el estudio y los ejemplos que iremos viendo nos mostrarán que la masculinidad impregna todo el discurso analógico. El catalizador de la austeridad pone en circulación términos y cualidades que Zola considera viriles; en el acto de amor, por otra parte, hablaremos de la entrega de un hombre, de una manera de amar muy masculina, por lo que el aspecto viril se presenta como denominador común a los tres catalizadores, como una constante en el discurso analógico positivo.

Para aprehender la estructura analógica en su plenitud, nos quedará aún por descubrir la importancia que reviste en la crítica de arte de Zola el catalizador de la vivificación. Iniciaremos nuestro recorrido con el estudio de sus imágenes, ya que nos hemos familiarizado con él gracias al análisis poético de la obra de Diderot. Nos reserva, no obstante, una sorpresa en una de sus imágenes más hermosas que descubriremos enseguida.

2.3.3.1. El catalizador de la vivificación:

Numerosas imágenes tienen el semantema "vida" como analogizante; puede aparecer como adjetivo, sustantivo o verbo indistintamente. Así, las creaciones de los jóvenes artistas, de los que se han entregado al análisis de la época contemporánea, respiran vida, "les oeuvres sont vivantes" (p.152). En un lienzo de Jongkind "le paysage vit sur la toile" (p.160); las esculturas que expone Philippe Solari en 1868 son "deux oeuvres vivantes" (p.171). A los miembros del tribunal se les advierte de la prohibición de "toucher aux choses vivantes et individuelles" (p.52). Si la imagen existe - es innegable, pues no debemos olvidar que se nos está hablando de un lienzo, de una superficie plana en la que han quedado marcados unas líneas y unos colores -, lo cierto es que, en los ejemplos que acabamos de citar, ésta ha perdido su fuerza poética. Veremos como el desarrollo último de este catalizador vuelve a motivar semánticamente la analogía. De momento queda, no obstante, una presencia psicosensoresal recurrente, pues "la vie dans ses mille expressions" (p.99) es lo que el crítico busca en cualquier obra y con prioridad, porque vida es sinónimo de belleza. Leamos, si no, la peculiar ecuación que Zola establece a propósito de la obra de Manet:

Mais elle était belle d'une beauté propre, je veux dire vivante d'une vie personnelle. (p.97).

Su obra es hermosa porque respira vida, y lo es de una manera propia, porque la vida transmitida es personal, individual, única. El artista ha olvidado las ideas de perfección y de belleza aprendidas en los museos copiando las obras maestras. No intenta ya representar un ideal hecho de convención sino la vida misma. En 1866, belleza y vida no se diferencian para el crítico:

Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau. (p.60).

Tienen el mismo rango, representan las mismas experiencias y las mismas sensaciones. En las obras, Zola busca "un accent humain, un coin vivant de la création" (p.115) y no hay arte digno de serlo si no se percibe en sus producciones la vida misma. "Vie, tempérament, réalité" (p.61) son sus componentes básicos, palabras que se repiten en el lenguaje del crítico cada vez que quiere aportar una definición de la obra de arte:

Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. (p.77).

La realidad y la personalidad del artista son las dos fuerzas que se conjugan para dar vida a la obra. Antoinette Ehrard ha hecho un recuento de los términos más empleados por Zola en todos los textos consagrados al arte y ha observado un equilibrio entre esas dos fuerzas en lo que respecta a sus apariciones (20). Sin embargo en 1866 Zola llega a decir, en uno de sus enunciados marcadamente afectivos que caracterizan el discurso ideológico, que "se ríe" de la observación exacta de la realidad si no hay "une individualité puissante qui fasse vivre le tableau" (p.74). La exactitud es finalmente fotográfica (p.60), por lo que la fidelidad de la reproducción parece pasar a un segundo plano. La prioridad, en el inicio de la carrera del crítico, se da a la personalidad del creador. En los textos posteriores a 1872 y más concretamente por los años 1880, coincidiendo con *Le Roman expérimental* y las veladas en Médan, las proporciones se invierten: prevalece entonces la naturaleza sobre el individuo o la personalidad del autor. En lo que respecta a la crítica de arte nos interesan los años iniciales y éstos se dan impregnados de individualismo romántico (21). El elemento base es el hombre, el creador, nuevo Pigmalión, capaz de dar vida a su obra:

Faites vrai, j'applaudis; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort. (p.60).

En este período inicial, el factor vida sirve para caracterizar la obra que pertenece al realismo:

J'appelle réelle, une oeuvre qui vit, une oeuvre dont les personnages puissent se mouvoir et parler. (p.75).

Hemos visto ya que Zola es reactivo al empleo de la palabra "realismo". Se erige en defensor de la realidad y al tiempo declara no hacer caso del realismo. Se siente desvinculado de una evolución que pretende ver intenciones ideológicas en una obra en la que sólo había existido inicialmente el deseo de plasmar la realidad. El hecho de que el movimiento adquiriese tonos de manifiesto y símbolos de lucha, le hace distanciarse de lo que no dejaba de ser la expresión más moderna del arte. Zola siente la necesidad de definirlo de otra manera, de encontrarle otros horizontes. Si su obra y su escritura se inscriben en el movimiento, no acepta las limitaciones socio-políticas que la filosofía prudoniana quería imponerle. A los que consideran realista la pintura de Ribot porque sus tipos son vulgares Zola responde estableciendo de nuevo la ecuación verdad, realidad, igual a vida:

Où est le sang, où est la vie? ça, de la réalité! Mais les têtes de cet enfant et de ces hommes sont creuses; il n'y a pas un os dans ces chairs flasques et bouffies. (p.75).

Los dos términos, en el primer período, aparecen a menudo conjuntamente:

J'appelle une oeuvre réelle, une oeuvre qui vit... (p.75).

(...) l'oeuvre n'est pas vraie, ne vit pas... (p.75).

Les types étaient vrais, sans être vulgaires; les chairs fermes et souples, vivaient puissamment... (p.81).

Cuando Zola percibe vida en una obra, ésta pertenece sistemáticamente a la corriente moderna, representa algo de su entorno. Los tipos tomados de la mitología o próximos a ser ideales siempre se le

representan estáticos, inermes y sin vida. En 1872, el crítico no ve a su alrededor ninguna obra que le atraiga, ninguna obra de corte moderno y realista, por lo que describe a las mujeres de la exposición como "muertas" (p.199). En 1866, fueron las figuras de las obras de Ribot las que habían recibido el apelativo de "créatures mortes" (p.75). Estos cuerpos muertos le sugieren la metáfora nominal "Cette grande fosse commune" (p.71) para hablar de la exposición oficial. Además de apreciar el hecho de que tales metáforas, por contraste, vuelven a dar una cierta fuerza analógica a las imágenes iniciales, observamos, de nuevo, una dicotomía entre lo que está exultante de vida, sinónimo de modernidad, y lo que se opone a ello - carente de vida, de género clásico, tradicional - sin espacio real para obras de valor intermedio.

Al lado de estas metáforas corrientes y sin gran interés, algunos cuadros de los que le ofrecen una vida más individualizada, le inducen a hacer un esfuerzo analógico. Los trenes, en el interior de las estaciones, pintados por Monet se ponen a silbar (p.282), el hombre negro de Philippe Solari respira (p.173), los lienzos se llenan de aire (p.101 y p.165), el mundo en general se pone en movimiento. Zola ya no se limita a decirnos que existe vida en el cuadro, intenta describirla, mostrarla. Así, el cuadro de Manet *La Musique aux Tuileries* es "toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remue au soleil" (p.107); "la foule parlait" (p.107). El cuadro adquiere otra dimensión, las figuras toman cuerpo, los horizontes, las casas adquieren relieve, toman espesor y volumen hasta confundirse con la propia realidad, lo estático se pone en movimiento y el crítico se siente transportado al lugar recreado por el artista. Antes, con los cuadros de Millet, "voilà qu'on avait la campagne ouverte devant soi" (p.82). Los cuadros de Pissarro, y en particular *L'Hermitage*, le provocan una sensación parecida:

Mais quelle terre vivante, quelle verdure pleine de sève, quel horizon vaste! Après quelques minutes d'examen, j'ai cru voir la campagne s'ouvrir devant moi. (p.148).

Pero son los cuadros de Jongkind, más que cualquier otro, los que tienen el poder de hacerle olvidar la exposición y transportarle a las calles de París. Las vistas que el pintor expone en 1872 le llevan a escribir la página más emocionada de toda su crítica de arte. "Ses paysages vivent sur la toile" (p.192) y lo hacen de una manera especial. Jongkind no se ha limitado a reflejar la realidad, ha sabido transmitirle su profunda emoción, emoción que imaginamos similar a la del propio Zola contemplando los cuadros:

Cette oeuvre me va au coeur. Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours, je me rappelle des après-midi attristés, de longues courses que j'ai faites à travers la ville, toute mon existence de Parisien. (p.193).

Con los lienzos de Jongkind, Zola vuelve a vivir sus atardeceres melancólicos. La obra de arte se hace ensoñación. Sin embargo, las manifestaciones de este tipo son muy escasas, quizás porque "peindre des rêves est un jeu d'enfant et de femme" (p.73). Aunque el cuadro respire vida, Zola no se expansiona contándola, ni evocando lo que pueda recordarle. Sólo el París de Jongkind y el mar de Claude Monet (p.153) - ese mar que el crítico utilizaría un día como metáfora de "juventud" (22) - le inclinan a ser algo más efusivo sin conseguirlo plenamente. Su expresión es siempre muy escueta, algo le detiene. No hay efusión ni recreo verdadero en contar lo que su alma haya podido percibir o sentir. Pero, cuando un cuadro le entusiasma, surge en el texto una hermosa metáfora que sintetiza muy bien la evasión que la obra le proporciona: el lienzo se hace "ventana", ventana abierta sobre el exterior. Camille de Claude Monet, por ejemplo, le causa esta impresión:

Regardez les toiles voisines, et voyez quelle piteuse mine elles font à côté de cette fenêtre ouverte sur la nature. (p.75).

En 1880, una vista del París de Guillemet, Le Vieux Quai de Berçy (23), posibilita la emergencia de la misma metáfora:

Rien de plus gai ni de plus vivant que ces mille détails, ce faubourg grouillant, cette trouée de lumière sur la grande ville, dont on sent comme l'odeur et le bruit. Cela vous arrête ainsi qu'une fenêtre ouverte brusquement sur un horizon connu. (p.351).

La ventana es foco de luz, y es olor, y es ruido. Es además posibilidad de comunicación con la verdadera realidad. La impresión es intensa, porque la luminosidad le ciega y parece apagar su entorno. El lienzo no es sólo recreo para los ojos, el espacio abierto se respira y se disfruta sensualmente:

Un grand ciel, d'une pâleur douce, monte largement de l'horizon comme une bouffée d'air frais et limpide. (p.160).

(...) les Foins et les Pommes de terre, deux pages où l'on a respiré le grand air... (p.342).

El aire puro y fresco acaricia todo el cuerpo y barre momentáneamente las ansiedades. Zola se siente transportado a un espacio donde todo su cuerpo se impregna de un bálsamo purificador. La bocanada de aire fresco no proviene de una campifia sonriente. Nunca nos describe el paisaje; tampoco es la ventana que aparece en Les Rougon-Macquart, ventana que aísla del mundo sin dejar de proponer desde lo alto todo el espectáculo urbano (24). Es la sensación física de frescor y de luz intensa de las latitudes poco habitadas, sensación de soledad que la mente anhela para relajar el cuerpo y expulsar los malos humores. Es un balón de oxígeno, una bocanada saludable, y al tiempo promesa de evasión y de reposo. Es lugar de autenticidad donde el alma no se engaña:

De loin en loin, très rarement, une toile vous arrête brusquement. Celle-là s'ouvre sur le dehors, sur la vérité; l'arc-en-ciel criard des tableaux voisins disparaît, et l'on respire un peu de bon air. (p.135).

En 1896, Zola recuerda aún la impresión que le causaban los cuadros de Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Guillemet o algún otro de los que

fueran sus amigos. Se preciaba, además, de tener una "excelente memoria visual" (25):

Autrefois, lorsqu'on accrochait une toile de ceux-ci dans une salle, elle faisait un trou de lumière parmi les autres toiles, cuisinées avec les tons recuits de l'Ecole. C'était la fenêtre ouverte sur la nature, le fameux plein air qui entraînait. (p.372-373).

A finales de siglo, todos imitaban su estilo y su colorido. El Salón oscuro y negro de los años cincuenta se tornaba incluso excesivamente, "d'une fadeur crayeuse désagréable" (p.373). La metáfora, en el primer período, adquiere una dimensión real. Los lienzos clásicos formaban un marco de tinieblas para las obras de los jóvenes impresionistas. La ventana abierta reproduce metafóricamente el efecto del cuadro colgado en las paredes de una exposición tradicional, pero expresa al mismo tiempo - de ahí que la volvamos a encontrar en la segunda etapa del crítico - el impacto y la sensación placentera que le causaban a Zola. La ventana, dejando entrar un derroche de luz y de aire puro, es sinónimo de vida y libertad, comunicación con la verdadera Realidad, y es, sin lugar a dudas, la creación más original de cuántas pertenecen al catalizador de la vivificación.

2.3.3.2. El catalizador de la fuerza.

Este catalizador se manifiesta, en la escritura zoliana, básicamente de dos formas: o bien mediante un adjetivo que lleva en su semantema la idea de fuerza y de potencia, presencias psicosensores que tienen un carácter muy recurrente para calificar el cuadro, o bien mediante una imagen más elaborada que pretende describir la impresión que produce la obra de arte por su sola presencia en una exposición. El funcionamiento del catalizador de la fuerza arrolladora recuerda al de la vivificación. En su seno alberga dos clases de imágenes de muy distinta fuerza poética. Las primeras, las que canalizan la materia analógica por un simple adjetivo, son las más sencillas y revisten un interés menor. Son, sin embargo, muy abundantes y debemos prestarles la atención que requieren, aunque sólo fuera para tomar conciencia de la importancia que tiene para Zola la imagen mítica de fuerza, robustez y potencia.

Antes hablábamos de "toiles vivantes", ahora lo haremos de "toiles fortes", "toiles solides". Son catalogados de sólidos, fuertes o potentes todos los lienzos, sin excepción ninguna, que gustan al crítico. Y lo son reiteradamente, a veces en un mismo desarrollo crítico. Zola recuerda, en el siguiente ejemplo, los cuadros de Courbet. Se le aparecen como "enérgicos" y "sólidamente" elaborados:

En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, d'une seule masse, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vérité. (p.81).

Los cuadros de 1866 le siguen pareciendo el resultado de un trabajo muy serio, pero les falta "le je-ne-sais-quoi de puissant et de voulu qui est Courbet tout entier" (p.81). El tribunal de selección en 1866 ha rehusado, naturalmente, "des toiles fortes et vivantes" (p.55). Observamos

de paso la conjunción de las dos características, conjunción que se da en una gran mayoría de casos, aunque no la recojamos sistemáticamente en nuestros ejemplos, y vuelve a potenciar semánticamente ambas imágenes que pudieran parecer desgastadas en su empleo aislado. Los cuadros de Manet son "ces toiles fortes et convaincues" (p.67), "une peinture solide et forte" (p.70). Todo el conjunto de su obra es "vigoureux et solide" (p.102), "la peinture y est très serrée, très fine et très solide" (p.108). Pissarro produce también "des toiles fortes et convaincues" (p.145). La pintura de Bonvin "est très solide" (p.165). En el género histórico, la pintura de Léon Glaize (26), expuesta en 1875, es calificada de "très énergique" (p.210). Dos paisajes de 1876 son "d'une vérité et d'une puissance extraordinaires" (p.245). Dos retratos del mismo Salón son considerados como "deux morceaux de peinture très solide" (p.245). Los inicios de Harlamoff (27) muestran una pintura "large et solide" (p.212).

En los ejemplos que acabamos de dar, la robustez y la fuerza caracterizan el conjunto pictórico. Ya sabemos que Zola rechaza los estudios pormenorizados, pero las obras más apreciadas merecen en ocasiones algunas observaciones detalladas y en ellas surgen invariablemente las palabras "solide", "forte", "énergique". El vestido de Camille de Claude Monet es "souple et solide" (p.75). Los primeros planos del Déjeuner sur l'herbe de Manet son "si larges, si solides" (p.108). Las telas que se ven en el cuadro son, al igual que el vestido de Camille, "souples et fortes" (p.108). Esta sensación de fuerza y de vigor destituye incluso, como vemos, sobre los elementos del cuadro que deberían dar mayor impresión de suavidad y de flexibilidad, lo que le lleva a emplear algunas parejas de adjetivos antitéticos que atribuyen cualidades contradictorias al objeto contemplado. Apreciando las tonalidades de los cuadros de Manet, en el siguiente ejemplo vuelve a surgir la misma ambigüedad. Zola las describe como más claras que las existentes en la naturaleza, lo que evoca ligereza o liviandad. La elección del sustantivo "palidez" hace pensar en algo frágil, pero el adjetivo sólido cercena la impresión de delicadeza recordando la necesaria robustez que caracteriza a las obras de arte:

Ses peintures sont blondes et lumineuses, d'une pâleur solide. (p.100).

Podríamos prolongar infinitamente la lista de ejemplos. Fuerza, vigor, energía, potencia... se aplican sistemáticamente a todo lo que gusta al crítico. La gravedad - en el sentido de la cualidad de lo que pesa - supone una ensoñación positiva. Lo inmaterial se hace materia sólida, pesada, potente... y con ello, de nuevo, como con el semema "vivante" del catalizador anterior, un uso "manido", nada sorprendente del adjetivo "solide" se "vivifica" y adquiere fuerza imaginativa y evocadora como es el caso del oximoron que acabamos de citar "une pâleur solide". Tales sememas, en sí mismos banales, se ven sometidos a empleos poéticos. El cuadro de Monet Camille, dice Zola, "me conte toute une histoire d'énergie et de vérité" (p.75), lo que no es fácil traducir a un lenguaje llano sabiendo que en dicho cuadro tan sólo aparece representada una mujer de espaldas, dejando el protagonismo al vestido. Antoinette Ehrard ha contabilizado, en la obra crítica de Zola, unas trescientas manifestaciones de la idea de fuerza, energía y robustez (28). Todos sus usos no tienen por qué ser metafóricos pero colocan, no obstante, este vector psicosensorial en un lugar privilegiado. Tras las ideas de realidad y de personalidad del artista, las manifestaciones de fortaleza y de potencia se revelan indisociables de la obra de creación.

La fuerza que Zola percibe en la pintura proviene naturalmente de la fuerza interior del artista. Los que logran hacer una obra de arte son, al igual que los maestros del Renacimiento, "de puissantes natures" (p.62). Todos los artistas que siguen la gran tradición se encuentran en "la grande voie de la vérité et la puissance" (p.148). El creador es necesariamente ese hombre que no intenta nunca seducir al público, sino, por el contrario, imponerse a él por la fuerza, doblegarle. Es el caso de Manet:

J'étais enfin en face d'un lutteur convaincu, en face d'un homme impopulaire qui ne tremblait pas devant le public, qui ne cherchait pas à apprivoiser la bête, mais qui

s'essayait plutôt à la dompter, à lui imposer son tempérament. (p.68).

Si las obras de Courbet no tienen en 1866 el mismo valor que las de los años cincuenta, es porque el artista "a rentré ses serres d'aigle" (p.80). El trabajo artístico es metafóricamente asimilado a una lucha. Manet es "un homme s'attaquant directement à la nature" (p.67). Los creadores vencen las dificultades de las obras "avec quelle puissance!" (p.107). Los artistas viven "en lutteurs, en hommes puissants et vigoureux" (p.137) y son naturalmente los "puissants" los que Zola opone a los mediocres (p.61). La abundante presencia de este catalizador nos muestra la fascinación que ejercía en Zola la idea de fuerza masculina, de la fuerza casi animal que el hombre debe emplear en el acto de la creación. La nación ha perdido su carácter viril, según el crítico. Aunque los hombres mejoren haciéndose más educados, finos y cívicos, Zola los ve más débiles, afeminados e hipócritas (p.114), realidad que entraña un peligro a la luz de las últimas metáforas, el de perder la capacidad creadora. Sólo puede ser creador el hombre arrebatadamente masculino, fuerte, potente, el hombre que no ha olvidado el sentido de la lucha, por lo que pide a los artistas que escuchen "la voix sévère" que llevan dentro.

Media docena de metáforas que pertenecen a esta catálisis son su mejor exponente, por representar muy bien, en imagen, el efecto que deben producir las obras magistrales. "L'oeuvre d'Edouard Manet fait une tache" (p.208). Con esto el crítico alude al impacto visual, físico, tangible que dichas obras producen en el Salón. Algunas, las mejores obras, dejan en la pared una huella asimilable al impacto de un obús: "Elles crèvent le mur" (p.70). En el Salon de 1868 las pinturas de Manet están mal colocadas, pero tal desventura no preocupa al crítico:

D'ailleurs, tout mal placées qu'elles sont, on les voit, et de loin: au milieu des niaiseries et des sentimentalités environnantes, elles font des trous dans le mur. (p.141).

Tales metáforas nos han inducido a elegir el nombre de "fuerza arrolladora" para el catalizador, pues a la ensoñación positiva de la pintura como algo sólido y pesado se liga la idea de energía, incluso de violencia, por la incidencia de los virtúemas que se desprenden de estas analogías. El cuadro de Claude Monet Camille le causa en 1866 una impresión similar:

Je venais de parcourir ces salles si froides et si vides, las de ne rencontrer aucun talent nouveau, lorsque j'ai aperçu cette jeune femme, traînant sa longue robe et s'enfonçant dans le mur, comme s'il y avait eu un trou. (p.74).

En algunos casos los lienzos de Manet "gritan":

Ses toiles criaient sous la lumière crue, au milieu des images à un sou qu'on avait collées au mur autour d'elles. (p.68).

Sólo el trabajo de Manet y el de Monet recibe estas descripciones metafóricas. De la media docena de fichas que hemos podido extraer, algunas no califican ninguna obra en particular; hablan en general de la impresión que el crítico espera recibir de una obra de arte, del impacto que debe producir la obra magistral:

Elles font un trou dans la muraille, elles sont presque déplaisantes, elles crient dans le murmure adouci de leurs voisines. (p.62-63).

La mancha, el agujero en la pared, el grito, simbolizan el efecto que deben producir las obras maestras en el espectador. La recepción se tñe, por lo tanto, de un primera impresión hecha de dureza, de aspereza y violencia, virtúemas presentes en los distintos analogizantes estudiados. La sensación inicial no puede ser grata, no es placentera. Las obras producen destrozos a su alrededor, como si fueran máquinas de guerra. Al igual que un obús, derrumban parte de la pared y dejan marcada su huella y su impacto, figura que retrata muy bien el valor de ruptura y de modernidad de la nueva pintura. Con esta imagen que nos

habla de brutalidad Zola evoca, sin formularlo racionalmente, la impresión que provoca en el receptor la inevitable transgresión de la que toda obra de arte debe ser portadora. La imagen describe, a la par, el impacto psicológico en el espectador y el impacto físico, real, de esos coloridos llenos de luz de los impresionistas, a menudo rodeados en las exposiciones por pinturas oscuras; pero describe sobre todo la impresión inicial que Zola persigue y espera sentir como signo o señal de que la obra contemplada es original. La agresión es un criterio; el impacto que produce la obra es un signo de identidad de lo bello.

Con el escaso empleo en obras concretas de esta metáfora, en la que mejor se fragua la catálisis de la fuerza y la potencia - catálisis dominante en la estructura analógica zoliana de signo positivo -, el crítico sugiere la ausencia de fuerza creativa que él desearía ver plasmada. No es fácil aceptar la lectura de una falla íntima y profunda en la estructura analógica del texto, respecto de su adhesión a los impresionistas, cuando la historia de las ideas ha visto en él al primero y mejor defensor de dicho movimiento pictórico. Sin embargo, los metasemas están ahí, diciéndonos sin engaños las escasas pinturas en las que Zola percibe esa fuerza arrolladora y violenta que él lleva dentro y anda rastreando en las obras de arte. Admiró el Impresionismo, no cabe duda, pero vio en él una fuerza naciente y una ruptura frente a las obras contemporáneas, fuerza y ruptura que no expresan con plenitud su sueño creativo, lo que justifica la reiterada observación de que está por llegar aún el genio naturalista en pintura. Las obras de los Impresionistas carecen de la fuerza y la dimensión que Zola hallará en Miguel Ángel. No es extraño que quedara deslumbrado viendo, en la Capilla Sixtina, esos cuerpos atléticos, musculados, y toda esa humanidad robusta, gigantesca, heroica. La fuerte intensidad y contraste en los colores - Zola aprecia en Olympia "la violence des transitions" y el hecho de que sólo se ve en un primer momento "deux teintes violentes" (p.109) - el dibujo en relieve que hace los cuerpos más vigorosos, escultóricos y les da ese aspecto terrible (29), todo el poderoso

torbellino de vida y de intensidad que emana de las pinturas de Miguel Angel, retrata mejor que cualquier obra impresionista el deseo zoliano de fuerza y energía. Pero Zola no escribió crítica de arte sobre el pintor y sólo sabemos de su admiración a través de su obra creativa (30). Ello nos hace sospechar de que el crítico habría deseado encontrar, aplicado a escenas diarias, esa monumentalidad característica de Miguel Angel, muy apta para materializar la fuerza, la energía, la potencia, la robustez masculina que Zola siempre ensalza.

2.3.3.3. El catalizador de la austeridad.

Estudiar las manifestaciones de la austeridad en el discurso analógico de la crítica de arte zoliana no es hablar de obras que se diferencien de las que describe el catalizador de la energía. A pesar de la aparente incompatibilidad entre energía y austeridad - la energía nos hace pensar en un derroche de fuerzas poco acorde con la austeridad - ambas sustancias sémicas caracterizan las mismas obras. En realidad todos los catalizadores, en los textos de Zola, se conjugan y fusionan siempre alrededor de las mismas obras, que se ven así enriquecidas por una materia analógica sustanciosa, producto de la suma de las diferentes aportaciones.

De igual forma que antes las obras no eran sólo "vivantes" sino "vivantes et fortes", encontraremos ahora las diferentes manifestaciones de este catalizador conjuntamente con las de la vida y de la fuerza, aunque nuestras citas, con el fin de abreviar, no siempre recojan toda la materia analógica. Hablaremos de austeridad, porque este carácter distingue, según Zola, a todas las obras que aprecia. Encontraremos por lo tanto, calificándolas, adjetivos y sustantivos de la familia de duro, áspero, severo... La palabra que quizás se preste menos a alistarse a continuación de esta serie es "simple". Sin embargo, el crítico la emplea con mucha frecuencia y lo hace dándole este matiz de rusticidad y de tosquedad que lleva implícito lo austero. Entre todos los pintores el que mejor representa "la simplicité" es Edouard Manet. Hemos contabilizado la presencia del concepto una veintena de veces para definir sus obras, lo que supone una considerable comparecencia:

Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. (p.69).

Su empleo no siempre es metafórico, pero se repite con una insistencia obsesiva. Manet sabe analizar la naturaleza "avec une simplicité et une exactitude extrêmes" (p.106); su ser le lleva a ver la realidad a grandes rasgos, por manchas "simples et énergiques" (p.70); posee "la simplicité de la main" (p.109), reproduce los objetos "avec une simplicité élégante" (p.142) y logra "cette peinture simplifiée" (p.101-102) que tiene para Zola un encanto especial. Le Joueur de fifre había sido comparado a un "rótulo de sastre de teatro". J. Breton hablaba de "une enseigne de costumier" (31). Zola, sensible, por otra parte, al atractivo y colorista arte popular de los carteles, ya de moda en París (32), vuelve a tomar por su cuenta la comparación viendo en ella la mejor manera de describir la sencillez que envuelve toda la pintura (p.110). Jongkind tiene también "des simplifications suprêmes" (p.160) y respecto de Pissarro el crítico piensa que "Cela est trop fort, trop simple, trop franc pour la foule" (p.148).

Lo sencillo se hace, en la obra de Zola, sinónimo de sinceridad y de franqueza. Lo que le impulsa a preferir Olympia frente a L'Enfant à l'épée del mismo pintor son "les raideurs franches" (p.105) del primero que se oponen a las "délicatesses cherchées et étroites" del segundo cuadro. "Raideurs franches" es decir una rigidez, una dureza, una aspereza que el pintor ha visto en la naturaleza y ha sabido representar en toda su agresividad, sin limarla. "Le tempérament de M. Manet est un tempérament sec" (p.70), apreciación positiva para el crítico, porque significa que el artista no tiene miedo a pintar "les brusqueries de la nature" (p.70 y p.107). Se trata, en definitiva, de un hombre que no miente, de un hombre que no corrige la realidad y no intenta embellecerla ni disfrazarla buscando un bello ideal quimérico. Lo sencillo equivale pues a sinceridad y ella es, a su vez, portadora, pictóricamente hablando, de armonía. Es el caso de Manet:

(...) et toutes ces couleurs claires, ces formes élégantes qui se mêlent, ont une harmonie, une franchise d'une simplicité et d'une énergie extrêmes. (p.105).

Los sememas de "armonía" y "sinceridad" se dan conjuntamente en la frase zoliana, lo que nos incita a considerarlos sinónimos, al igual que austeridad y energía, o fuerza y vida. Todas estas características se funden para aprehender mejor las obras que gustan al crítico. Los realistas se distinguen por representar "la nature vraie, avec toutes ses crudités et toutes ses violences" (p.74). En ello consiste la verdadera ética del artista y lo que Zola admira profundamente en Pissarro, esa incapacidad de mentir (p.147). Será austero, franco, sincero - y por lo tanto armónico - el que no maquille la realidad, el que la presente en una obra de arte con las asperezas de la vida misma. De hecho, si los interiores de Vollon no acaban de entusiasmarle, es porque "la vérité est plus brutale, plus énergique que cela" (p.76). Así es la pintura de Courbet "d'un fini et d'une franchise extrêmes" y sus obras son "ces toiles graves et fortes" (p.81). Jongkind "peint avec une franchise et une solidité magistrales" (p.160-161) y de Monet Zola comenta, hablando del cuadro Navires sortant des jetées du Havre:

Ce qui m'a frappé dans cette toile, c'est la franchise, la rudesse même de la touche. (p.153).

La sinceridad en pintura es el equivalente de lo que Jean Borie ha llamado, en relación con la obra creativa de Zola "ouvrir les vannes" (33), hablar de la vida sin miedos, sin hipocresía, sin tapujos, mostrarla como es, o, por mejor decir, como Zola la ve: "La nature est sale et la saleté déplaît" (p.167). Para el crítico, la verdadera meta es buscar "les réalités âpres et fortes" (p.52). Manet no ha intentado idealizar a Olympia. Ha pintado una chica de la calle, de las que uno se cruza en el camino, una chica sin ilusión y sin sueños. Olympia no pretende provocar. Espera a su cliente, del que acaba de recibir el hermoso ramo de flores, sin curiosidad y sin alegría, sin ternura ni timidez, ni tampoco pudor, expresiones que habrían disculpado tradicionalmente su desnudez (34). Lo que hiere a los burgueses es lo que da a la obra, según Zola, "une saveur amère et forte" (p.92). Lo indecente puede pintarse siempre y cuando sea "l'indécence âpre de la nature" (p.167), es decir, en la medida en que no se disfrace de ideal:

L'art chez nous est tombé des hauteurs du mensonge dans l'âpre recherche du réel. (p.172).

Zola llega a hablar de "la virilité du vrai" (p.103), significando así la severidad y la austeridad de que cualquier realidad debe ser portadora para parecer auténtica. Todas sus preferencias van hacia los cuadros en los que se respiran "les senteurs âpres et saines de la nature vraie" (p.56), es decir, en los que se percibe el lado arisco, áspero y duro de la realidad. Incluso el agua del mar le parece real cuando está pintada "sans transparence niaise, sans reflets menteurs" (p.153). En la marina que Claude Monet expone en 1868 Navires sortant des jetées du Havre, "l'eau est âcre, l'horizon s'étend avec âpreté", las olas están sucias, el navío sombrío y el aire lleno de "sa fumée nauséabonde". Zola se detiene con admiración, porque no es un mar riente, no es un agua cristalina y pura, ficción de los artistas (p.153), es el agua mansa de los puertos, manchada de aceite. Concluye la breve

descripción con un reconocimiento personal "J'ai vu ces tons crus, j'ai respiré ces senteurs salées", lleno de aprobación y de recuerdo.

De entre los diferentes pintores sobre los que Zola efectúa algún comentario, Pissarro es el que mejor sabe plasmar en sus lienzos la aspereza de la vida. La apreciación general que hace de su obra, aislada de su contexto y desconociendo esa tendencia zoliana de confundir la realidad con lo austero y lo arisco, podría tomarse como una crítica de carácter negativo:

Pas le moindre régal pour les yeux. Une peinture austère et grave, un souci extrême de la vérité et de la justesse, une volonté âpre et forte. (p.87).

El talento del artista está hecho "d'exactitude et de gravité" (p.147). Sabe "étudier franchement la nature" (p.87) y aportar siempre su austera interpretación (p.145). Zola ve en él "un accent d'austérité et de grandeur vraiment héroïque" (p.159), "une franchise héroïque" (p.148). Las obras de Camille Pissarro de la década de los setenta - a veces serias hasta la tristeza - reciben en la crítica de arte de Zola todos los calificativos que pertenecen al catalizador de la austeridad, lo que les confiere un valor altamente positivo. En una sola página del Salon de 1868 podemos leer las siguientes caracterizaciones de sus lienzos: "leur largeur sévère", "sans chercher à y mettre le moindre régal", "gravité", "austérité", "dédain du tapage" (p.147). La realidad arisca, tal y como la representa Pissarro, es de una grandeza épica, es "plus haute que le rêve". No hay duda de que el pintor se acerca, más que Manet, a la personalidad del crítico.

Hablando de Manet, Zola señala sus preferencias por las obras más austeras. Prefiere Olympia al cuadro Le Déjeuner sur l'herbe o al mismo Le Jardin des Tuileries, del que prácticamente no habla. La Chanteuse des rues, ese lienzo de tonalidades tan apagadas y de contornos duros (35),

tiene para Zola "une austérité qui en agrandit le cadre" (p.106). El mismo cuadro *Une jeune dame en 1866* sería excesivamente "bonito" si no fuera porque el talento del artista es austero (p.111). No resulta superfluo observar que la dama del cuadro *Une jeune dame en 1866*, lo hemos visto ya, tiene un "déshabillé" rosa, y, sin embargo, *La Chanteuse des rues* es una sinfonía de tonos marrones, tonalidad triste como la que se desprende de algunas de las obras de Pissarro.

La obra de Edouard Manet viene muy caracterizada por el catalizador de la austeridad. Sus lienzos, rodeados de obras clásicas, adquieren un cierto amargor (p.70). Sin embargo, en ediciones posteriores a 1866, Zola fue suprimiendo varios adjetivos "âpre" que caracterizaban inicialmente sus pinturas (36). Tal supresión es tanto más llamativa cuanto, por lo demás, y salvo los dos capítulos iniciales sobre el tribunal, el texto prácticamente no varía. Puede que su empleo le pareciera al crítico excesivo y quisiera con tales supresiones disfrazar esa epidemia del vocabulario, fenómeno zoliano que los Goncourt han puesto de relieve (37). Pero la explicación podría estar en otro lugar. Podría ser que el deseo de una naturaleza hosca y dura estuviera más en Zola que en Manet y que el crítico se diera cuenta, en una segunda lectura, ya más sosegado tras el Salon de 1866, que tal calificativo no convenía tanto al artista. De hecho en otros lugares del texto las manifestaciones de dicho catalizador aparecen muy matizadas por algún adjetivo o adverbio. Zola habla, por ejemplo, de "sécheresse élégante" (p.109), de "charme légèrement âcre de ses oeuvres" (p.142) o de un aspecto "un peu rude et austère de la nature" (p.109). Esos caracteres añadidos que encontramos en "élégante", "légèrement" y "un peu" templan todo lo brusco y lo árido que resultaría de esas primitivas impresiones hechas de dureza y de austeridad. Manet sentía una necesidad inata de elegancia y distinción que Zola no ignora, que intenta incluso encontrar en su obra como sello y reflejo de su personalidad y que llega a describir con algunas parejas de antónimos:

il y a de l'âpreté et de la douceur dans le premier regard qu'on jette sur les murs. (p.105).

(...) cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce... (p.102).

Pero estas elegancias y delicadezas que suavizan la realidad no sintonizan con su ser más profundo, escenario en el que la austeridad adquiere tonalidades de tristeza. Ello quizás explique el hecho de que la obra de Manet no se comenta en términos de ensoñación. Ciertamente es que Zola cede poco a tal actitud, pero las escasas ocasiones en las que pueden leerse un vuelo, una ensoñación, "une rêverie", no pertenecen a la crítica dedicada a Manet. Sólo Monet, Jongkind, Pissarro y Corot le inducen a abandonar por un momento la prosa agresiva e implacable del periodista de combate para dejarse llevar por una prosa más poética, fruto de su ensoñación. La lectura de estas escasas frases nos permite comprobar que cada uno de estos relámpagos de poesía ha sido producido por un halo de austeridad y seriedad emparejado con un sentimiento de tristeza que Zola percibiera en las obras contempladas. Las pinturas de Pissarro, por ejemplo, ofrecen al espectador "une nudité désolante" (p.146). Zola sabe que a los ojos de cualquier persona parecerían "ternes, grises, mal léchées, grossières et rudes" (p.147). Sin embargo, este aspecto, que sintetiza para él la gravedad, le seduce infinitamente:

Jamais tableaux ne m'ont semblé d'une ampleur plus magistrale. On y entend les voix profondes de la terre, on y devine la vie puissante des arbres. L'austérité des horizons, le dédain du tapage, le manque complet de notes piquantes donnent à l'ensemble je ne sais quelle grandeur épique. Une telle réalité est plus haute que le rêve. Les cadres sont tout petits, et l'on se croirait en face de la large campagne. (p.147).

La originalidad de Pissarro consiste en pintar paisajes que son a la vez "souverainement personnels et souverainement vrais" (p.159). Su genio consiste, por lo tanto, en saber plasmar su peculiar carácter sin dejar de representar la naturaleza como es, afirmación cuando menos

paradójica; pero Zola no advierte la contradicción. Nos habla de mimesis sin darse cuenta de que su visión de la realidad - arisca, áspera y austera - está muy condicionada por todo su ser y su sensibilidad. Confunde lo que su alma requiere con lo que es la propia naturaleza, de ahí que, en su discurso crítico, el aspecto duro, áspero y rudo de la naturaleza sea, al tiempo y contradictoriamente, prenda de autenticidad y prueba de la personalidad del artista.

En el imaginario de Zola la realidad siempre está teñida de un halo de tristeza. Uno de los cuadros que Corot expone en 1868, Un matin à Ville-d'Avray, le gusta y le lleva a recordar una mañana similar que nos describe en términos poéticos:

Je me souviens d'avoir vu, à Bonnières, une matinée semblable; des fumées blanches traînaient sur la Seine, montant par lambeaux le long des grands peupliers des îles, dont elles noyaient le feuillage; un ciel gris flottait, emplissant l'horizon d'une tristesse vague. (p.161).

En el recuerdo de Zola late una tristeza que no está en el lienzo de Corot, por lo que el crítico emite una reserva: el cuadro es hermoso, pero se trata de una realidad "un peu adoucie" (p.161).

El París de Jongkind permite también la emergencia de un recuerdo. Los cuadros del artista recrean lugares que le resultan familiares:

Cette oeuvre me va au coeur. Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours, je me rapelle des après-midi attristés, de longues courses que j'ai faites à travers la ville, toute mon existence de Parisien. L'artiste a évoqué l'âge présent avec une émotion fidèle, et je suis reconnaissant de cette vie qu'il me fait revivre. (p.193).

El horizonte es gris y húmedo, desapacible. En ello Zola cree reconocer la realidad de París confundiéndola con su existencia, con esos eternos y rudos días del invierno de 1860, deambulando por sus calles sin trabajo ni dinero. En el mismo segmento ambas realidades fusionan. El París de Zola es el que han grabado en su alma esos difíciles años juveniles, llenos de ilusión, pero también de adaptación, ansiedad, incertidumbre y dureza. El marco era hostil. La ilusión no podía ser fruto de ese ambiente gris y lluvioso de la ciudad, más frío aún cuando la comida ha sido escasa. La ilusión, Zola la llevaba dentro y ella asimilaría para siempre sus esperanzas a una naturaleza austera hasta la tristeza. No es extraño que las pinturas de Jongkind - de las que se ha escrito que expresan "un sentiment presque pathétique de la lumière" (38) - y la seriedad o la tristeza que de ellas emana, emocione al crítico.

Zola se sintió atraído por los impresionistas, pero la pintura que consigue dejar aflorar su sensibilidad debe ser portadora de una simplificación, una austeridad, soledad y tristeza que Zola, obviamente, no encuentra ni en *Le Moulin de la Galette*, ni en *Le Déjeuner des Canotiers*, ni en tantas otras cimas del Impresionismo.

2.3.3.4. El ejercicio creativo ensoñado como acto de amor.

Un número de imágenes que no podemos desdeñar porque superan con creces el de los diferentes grupos metafóricos estudiados hasta ahora se refiere al acto artístico y nos indica cómo ensoñaba Zola el trabajo creativo. La importancia dada a este referente se explica por la insistencia que muestra el crítico en volver siempre, a partir del ejemplo puntual, a la reflexión general. En un artículo de crítica literaria, Zola escribió que tales ensayos debían conducir siempre a la elaboración de unos principios teóricos, enunciado al que el discurso crítico sobre el arte se amolda plenamente. Las menciones hechas a las obras se enmarcan siempre en esa reflexión de tipo general sobre el arte, lo que explica el abundante material analógico clasificable a su amparo.

Los metasememas aplicados al acto creativo se presentan con formas muy variadas, pero, ligadas por un hilo sutil, resultan pertenecer todas a una catálisis común que hemos denominado "acto de amor". Mostraremos las imágenes más representativas, imágenes que nos hablan de la entrega del propio cuerpo y del fruto de ese momento de amor, asimilando el trabajo artístico a una intensa vida afectiva; imágenes que hablan de una vida paralela que tiene para el creador el mismo valor que la vida real.

Todo el proceso creativo es descrito analógicamente mediante metasememas que provienen del campo del amor, del afecto o la procreación. Los artistas "aman" lo que pintan. Zola lo detecta en las obras; lee en ellas un amor ferviente a la naturaleza. Todos los pintores que le gustan parecen contarle, a través de sus lienzos, ese profundo

amor que han sentido al observar la parcela de vida representada. El crítico piensa que para pintar un cuadro como *Femmes dans un jardin*, donde los trajes parecen cortados en dos por el efecto de la luz y la sombra, es preciso "*aimer singulièrement son temps*" (p.154). Las obras de los impresionistas están en general llenas de vida, porque los artistas "*aiment leur temps du fond de leur esprit et de leur cœur*" y pintan "*avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes*" (p.152). De Jongkind, Zola nos dice:

On devine qu'il aime les horizons hollandais, pleins d'un charme mélancolique, qu'il les aime d'un amour fervent, comme il aime la grande mer... (p.159-160).

Ese amor que el crítico percibe en los artistas lo describe como si fuera el de un amante. Bonvin es considerado por Zola como "*un amant platonique de la vérité*" (p.76); Pissarro es "*l'amant fier et solitaire de la vérité*" (p.149) y Claude Monet "*aime l'eau comme une amante*" (p.153). Edouard Manet tampoco se libra de ese sentimiento. A los diecisiete años "*il se prit d'amour pour la peinture*" (p.93). Para explicar la evolución del artista y su compromiso con la pintura, Zola emplea una analogía muy densa y muy peculiar, que merece toda nuestra atención por su riqueza simbólica. La analogía es inicialmente presentada como el pensamiento de los familiares de Manet, pensamiento que quiere adoptar un tono ejemplarizante, con el fin de ser entendido como el de cualquier familia:

Terrible amour que celui-là! Les parents tolèrent une maîtresse, et même deux; ils ferment les yeux, s'il est nécessaire, sur le dévergondage du cœur et des sens. Mais les arts, la peinture est pour eux la grande Impure, la Courtisane toujours affamée de chair fraîche qui doit boire le sang de leurs enfants et les tordre tout pantelants sur sa gorge insatiable. Là est l'orgie, la débauche sans pardon, le spectre sanglant qui se dresse parfois au milieu des familles et qui trouble la paix des foyers domestiques. (p.93).

Zola se distancia de la analogía inicial por el giro irónico que adopta. El pensamiento es aumentado y exagerado para poner de relieve su

carácter ridículo. Sin embargo, el desarrollo analógico posterior es excesivo. Lo que podríamos aceptar en un principio como el sentimiento de las familias - la pintura asimilada a una Cortesana y las consiguientes manifestaciones de celos y reproches debido al tiempo y a las atenciones que el artista le prodiga - adquiere en la frase de Zola demasiado espesor. Lo absurdo de las fricciones que nacen en las familias por la vocación de un hijo es un argumento que podría ser convincente, pero pierde toda su fuerza en los recovecos de la analogía y en la exageración posterior a la que Zola lo somete. La ironía inicial se convierte en ensoñación. Las cualidades atribuidas a la Cortesana en los complementos metafóricos sucesivos - Cortesana saturniana, cruel y sanguinaria, ávida de orgía y de sangre - no pueden ser percibidos por el lector como un pensamiento transmitido. No es ya la imaginación de los familiares lo que Zola describe sino su propia ensoñación del trabajo creativo, visión aparentemente catastrofista y repelente que el crítico les atribuye con una cierta malicia. Es inevitable percibir un recreo íntimo y profundo, una cierta complacencia, por parte del autor, en el desarrollo exagerado de la imagen, complacencia que deriva naturalmente hacia una visión placentera en la segunda parte de la analogía:

Naturellement, à dix-sept ans, Edouard Manet s'embarqua comme novice sur un vaisseau qui se rendait à Rio-Janeiro. Sans doute la grande Impure, la Courtisane toujours affamée de chair fraîche s'embarqua avec lui et acheva de le séduire au milieu des solitudes lumineuses de l'Océan et du ciel; elle s'adressa à sa chair, elle balançait amoureusement devant ses yeux les lignes éclatantes de horizons, elle lui parla de passion avec le langage doux et vigoureux des couleurs. Au retour, Edouard Manet appartenait tout entier à l'Infâme. (p.94).

La pintura, con formas y actitudes de mujer, sabe hablar al artista con tal hechizo sensual que renunciar a su seducción se haría imposible o absurdo. El contonearse de manera lánguida prometiendo una relación amorosa llena de "dulzura", se hace irresistible. En esta segunda ensoñación, sólo las denominaciones - Infâme, Courtisane - recuerdan la

visión inicial dolorosa; todo lo demás se hace placentero. El sacrificio de una vida común y vulgar para abandonarse a tal amor, en definitiva a tal vocación, se torna natural. En esencia, sólo existe una imagen: la pertenencia en cuerpo y alma a la cortesana, pero en su visión dolorosa para los familiares y placentera para el protagonista. Mientras, en el caminar analógico, el crítico ha descrito la similitud sensual y placentera que existe entre un cuerpo que se da en un acto de amor y el hombre que se entrega al trabajo artístico. Es, finalmente, inevitable recordar el catalizador de la feminidad burguesa. Esta peculiar ensoñación positiva de la mujer seductora muestra, una vez más, que no es tanto lo femenino que se carga, en la obra zoliana, de un claro valor despectivo como la artificialidad de la mujer aburguesada. Lo rechazado es el "apresto" femenino, por oposición a lo que es natural, "àpre", sin necesidad de afeites, a lo que es incluso brutal, siendo todo ello atributos de una seducción femenina que pudiera atraer poderosamente a nuestro autor.

Los artistas naturalmente responden "en hommes" (p.152) a esta seducción de mujer. Si los fracasados son fácilmente asimilados a seres afeminados y a eunucos, el artista, el verdadero, tiene todos los atributos de la masculinidad:

Eh oui! voilà un tempérament, voilà un homme dans la foule de ces eunuques (p.75).

El artista debe ser agresivo, fuerte y potente; hemos visto la importancia de este catalizador en un capítulo anterior. No tiene miedo a pintar "avec les partis-pris de son oeil et les audaces de sa main" (p.108). Como hombre, sabe imponerse y ser "une personnalité qui s'affirme carrément" (p.65). Le caracteriza la seguridad en sí mismo, la agresividad y la audacia que siempre han sido masculinas. Lo que tienen que decir lo formula enérgicamente (p.60), sin miedo a disgustar. Es el caso de Pissarro, quien se muestra como es en su tosquedad natural; de ahí que difícilmente pueda gustar a los burgueses afeminados del s. XIX:

Comment diable voulez-vous qu'un pareil homme, que de pareilles oeuvres puissent plaire! (p.146).

Y como hombres, en la ensoñación zoliana, los artistas "enlazan" y "toman" la naturaleza entre sus brazos. El crítico, por lo tanto, busca a un hombre:

(...) qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, telle qu'il la voit. (p.60).

Pissarro es uno de los "qui serrent la nature de près" (p.159). Rousseau sin embargo, en 1866, ha dejado de estrechar la naturaleza con ese vigor de antaño. Lo mismo le ocurre a Courbet del que Zola recuerda "l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie" (p.80). Zola alude, como vemos en estas imágenes, a una relación afectiva sexual, en la que un hombre tradicional, agresivo, dominador, impulsivo y audaz, posee sin miramientos a la mujer amada, la naturaleza.

Para la producción de la obra, prolongación y fruto de ese acto de amor, las imágenes no hablan de recreo voluptuoso, sino de un acto relámpago. Las obras que el crítico aprecia son "celles qui sortent d'un jet d'une main vigoureuse et unique" (p.60). Esos lienzos, asimilados a un surgir brusco y viril, se oponen al derretir lento de los dulces y las pastas untuosas en que Zola convierte las obras que rechaza. Lo que hace de esta posesión masculina, brusca y agresiva, un acto de amor es el hecho de que los artistas entreguen "leur chair et leur sang" (p.115). El hombre deja parte de sí mismo y pierde su propia sustancia para plasmarla en su obra:

Ce que je demande à l'artiste, ce n'est pas de me donner de tendres visions ou des cauchemars effroyables; c'est de se livrer lui-même, cœur et chair... (p.59-60).

Claude Monet consigue pintar "des toiles originales qui sont bien sa chair et son sang" (p.154), pero los lienzos de Edouard Manet son sobre todo los que merecen reiteradamente esta calificación:

Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui. (p.108).

Ribot, sin embargo, no lo consigue:

M. Ribot n'a rien ajouté à l'art, il n'a pas dit son mot propre, il ne nous a pas révélé un coeur et une chair. (p.75).

La expresión "un coeur et une chair", con sus variantes, expresión metonímica cuando sustituye la palabra hombre o artista, tiende a adquirir la fuerza expresiva de la metáfora cuando Zola la emplea para hablar de un lienzo. Aún siendo metonímica, la elección de los términos - el corazón, la carne, la sangre - orienta el entendimiento del hombre en su aspecto más físico y primario. Zola no se refiere al espíritu, la imaginación o el intelecto del artista; se sumerge siempre en las profundidades del hombre más terrenal, dando de su labor y entrega una imagen muy desgarrada por la escisión patente en su definición.

Je crois qu'une oeuvre de maître est un tout qui se tient, une expression d'un coeur et d'une chair. (p.88).

En el período inicial, la definición se repite insistentemente, desplazando incluso la importancia del realismo de la obra, lo que ya pudimos comprobar con el abrumador empleo de las palabras "homme" y "tempérament" :

De la vérité, si l'on veut, de la vie, mais surtout des chairs et des coeurs différents interprétant différemment la nature. (p.77).

En esa capacidad que el crítico otorga al artista - el ofrecer "sa chair et son sang" por mediación de un lienzo - es inevitable leer una asimilación indirecta con el fenómeno de la transubstanciación. El acto creativo se carga de connotaciones religiosas y adopta el misterio de la eucaristía. Pero la expresión metafórica puede interpretarse, de manera más llana, como el deseo por parte de Zola de referirse al vínculo entre padre e hijo para hablar de la relación que se da entre un creador y su obra. La obra de arte es "une personnalité, une individualité" (p.59), en la que el crítico encuentra "un homme et non pas un tableau" (p.87). El lienzo adquiere, pues, rango vital. La relación inicial del artista con su trabajo, fuertemente asimilada a una relación amorosa, se prolonga analógicamente en esa visión del fruto elaborado como "son sang et sa chair". Zola ensueña la producción del genio humano a través de metáforas que pertenecen todas al mundo de la reproducción. Escribe que "la personnalité féconde le vrai" (p.161), que el genio humano está siempre "en enfantement" (p.98), que la humanidad "s'est senti l'impérieux besoin de créer humainement, de reproduire par les arts les objets et les êtres" (p.98) o que los artistas son "des faiseurs de chair". Así lo aconseja a los jóvenes pintores:

Vous devez être des faiseurs d'hommes, et non pas des faiseurs d'ombres. (p.62).

Courbet es, por antonomasia, considerado como tal, y pertenece "à la famille des faiseurs de chair" (p.81). Todo ello engendra el empleo del vocabulario característico de la filiación. Los creadores son hermanos entre sí:

Ce qui me touche, ce qui me ravit, dans les créations humaines, dans les œuvres d'art, c'est de retrouver au fond de chacune d'elles un artiste, un frère... (p.99).

Las obras son hermanas:

Certainement cette œuvre tenait à la grande famille des œuvres humaines; elle avait des sœurs parmi les milliers d'œuvres déjà créées... (p.97).

Y el artista considera sus obras como "les filles saines et fortes" de su espíritu (p.81).

Las diferentes imágenes analógicas examinadas a lo largo de estas últimas páginas nos habrán mostrado el fuerte paralelismo que Zola establece entre la vida artística y la vida amorosa. No se trata de una simple reminiscencia o de comparaciones aisladas; hemos podido observar cómo toda la trayectoria humana - desde el enamoramiento y la entrega del cuerpo hasta la formación de la familia - encuentra un parangón en el trabajo artístico.

2.3.3.5. Conclusiones:

El estudio de las manifestaciones analógicas de signo positivo nos ha llevado a descubrir cuatro grandes catalizadores de la ensoñación zoliana, tres de los cuales, el de la vivificación, el de la fuerza arrolladora y, finalmente, el de la austeridad, se revelan indispensables para comprender mejor lo que subyuga a Zola en los cuadros que retienen su atención. En efecto - y al igual que para las figuras negativas, donde ya pusimos de relieve ese fenómeno de fusión y de acumulación de imágenes -, en la conjunción de las tres variables se esconde un esbozo de definición metafórica del arte que el crítico reivindica. Una diferencia, no obstante, se perfila: en el discurso metasemémico de carácter positivo las figuras se suman para aprehender los lienzos que

el crítico observa gustoso en vez de cohesionar de manera abstracta engarzándose en una reflexión de tipo general.

Las distintas figuras que dependen del catalizador de la vivificación y las que derivan del catalizador de la fuerza arrolladora, ofrecen una organización interna similar. Ambos despliegan sus redes acoplando mayoritariamente adjetivos sencillos y sin alarde imaginativo - "vivant", "fort", "énergique", "solide", "puissant"... - a los lienzos que retienen la atención del crítico. Estas metáforas adjetivas cumplen en el texto una función un tanto monótona, pero no por ello menos eficaz, pues su constante repetición les dota de un relieve al que no podrían aspirar por su escasa riqueza analógica. Pero los dos catalizadores reservan, a modo de broche final, para los ejemplos pictóricos más logrados, una imagen de calidad que sintetiza muy bien el efecto producido por la obra. La ventana abierta sobre el exterior con su aportación de luz y de aire fresco, así como el agujero en la pared materializan con acierto esa idea de vida y de fuerza que caracteriza la obra de arte.

De los tres catalizadores que retratan las obras, la importancia recae en el de la fuerza arrolladora, si consideramos la frecuencia de apariciones; nos ha mostrado figuras que hablan de una fuerza masculina y viril por ser asimilable a una fuerza física, una fuerza bruta, incluso tosca, difícilmente aplicable al Impresionismo, salvo por su vertiente de ruptura con la pintura anterior. La ensoñación denota en este punto la necesidad de encontrar en la obra de arte, por parte del crítico, una fuerza descomunal que tal movimiento pictórico no satisface, y de ahí la espera frustrada del genio naturalista; de ahí, quizás, la distancia del crítico a finales de siglo respecto de una pintura en la que se inscribe menos fuerza, menos virilidad y más palidez, en la que se ha borrado esa fuerza debida a la transgresión inicial.

Si el catalizador de la fuerza arrolladora resulta ser el más obsesivo, el de la austeridad, más sutil y recóndito, se revela, a nuestro entender, como la dominante del imaginario zoliano. Se observa un primer nivel banal de manifestación: "simple", "âpre", "austère" son las cualidades que se enganchan metafóricamente a las obras, pero la percepción paroxística de tal sentimiento provoca la emergencia de un recuerdo o induce al crítico a una prosa más poética. Tales momentos, evasiones o espacios críticos son muy escasos pero nos desvelan la excelencia de la obra para Zola y lo que más hondamente repercute en su ser.

El estudio de la analogía nos ha mostrado, por otra parte, que las figuras que caracterizan las obras establecen una ecuación zoliana en la que vida, en sentido artístico, es igual a modernidad, huyendo del bello ideal, así como de la materia tradicionalmente considerada apta para ser pintada. El catalizador de la austeridad nos ha permitido ir más allá y ver que la realidad zoliana tiene un inevitable aspecto serio, triste y áspero, indispensable para que tal realidad se represente como auténtica. La ventana abierta sobre el exterior, por su parte, permite la entrada de un rayo de sol, que no simboliza la alegría, la felicidad o el aspecto sonriente de la naturaleza, sino la verdad, la verdadera vida. Esa luminosidad ayuda a ver las cosas como son, sin máscara ni mentira, ayuda a verlas, finalmente, grises y rodeadas de una tristeza en ciernes, como lo fueron esos atardeceres lluviosos en los que el crítico paseaba por París su deseo y ansiedad aún no cristalizados en la escritura.

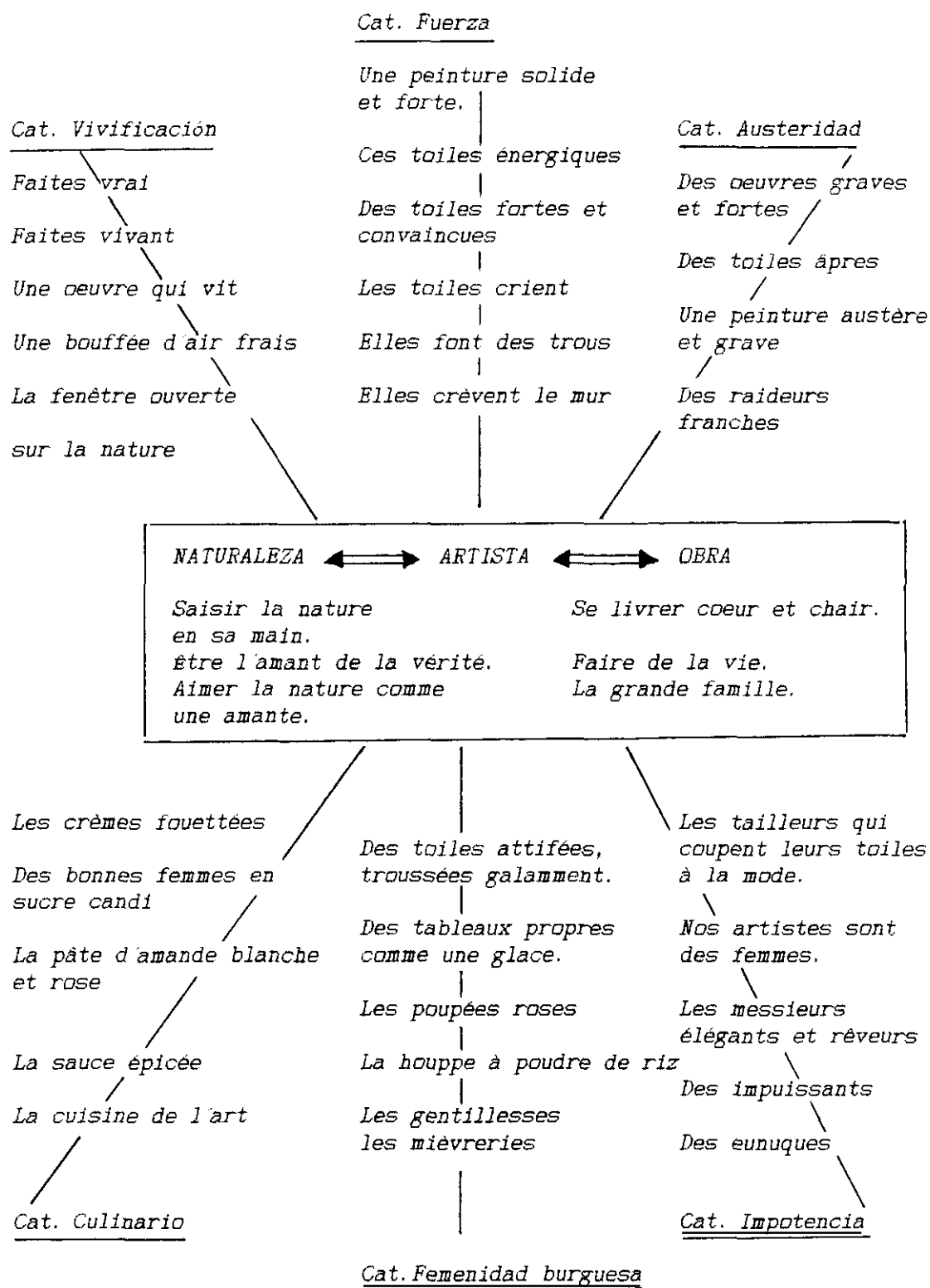
En último lugar y por su importancia en el texto, hemos querido estudiar las distintas manifestaciones que caracterizan al ejercicio creativo. Éstas asimilan la aventura artística a una aventura amorosa. Las numerosas ramificaciones que se engarzan alrededor del núcleo metafórico son las que enriquecen esa figura inicial por otra parte banal. El trabajo artístico no se limita en ser la plasmación de un deseo

y una seducción. Zola lo convierte en una transposición de la vida, en una vida afectiva paralela y sustitutoria. La vocación artística calca pues sus procedimientos sobre la vida amorosa recorriendo todo su caminar desde el entusiasmo inicial cegador hasta la formación de una familia, pasando por la entrega sensual y espiritual del artista, por el placer y por el sufrimiento que derivan de su amor. Todo el vocabulario propio de la afectividad familiar en esta ensoñación que confunde vida y trabajo artístico.

2.3.4. Conclusiones:

Aunque éstas sean las conclusiones generales al estudio del discurso analógico de la crítica de arte zoliana, no vemos interés, al igual que en los casos de Diderot o Baudelaire, en recoger aquí lo que ya ha sido formalmente objeto de una síntesis conclusiva. Remitimos al lector a las conclusiones parciales presentadas tras el estudio de la analogía positiva y la analogía negativa. Sólo propondremos, pues - tras la lectura en la página siguiente del cuadro sinóptico que recoge la constelación analógica derivada del discurso zoliano sobre el arte -, unas breves reflexiones de tipo general.

EL DISCURSO POÉTICO
EN LA OBRA DE EMILE ZOLA



La estructura metafórica nos ha descubierto, por el considerable material que ofrece, una fuerte aprehensión analógica de la realidad. Al discurso de signo positivo y negativo que las obras de arte desencadenan, se suma la importancia de otras consideraciones. La labor del crítico, la institución artística o el acto de crear aparecen tan reiteradamente comentados en términos metafóricos, que son de inevitable estudio. El discurso analógico confirma así la dificultad del autor en enraizarse en la crítica, su tendencia a tratar de otras cosas, corroborando la dinámica textual puesta de manifiesto con el estudio del nivel racional y axiológico. Ello es explicable por la peculiaridad de su espíritu crítico y por su temperamento. Una vez dado el salto de la práctica a la teoría - lo que Zola realiza con enorme facilidad -, su carácter apasionado e intransigente le tiene más ocupado en explicarnos cómo deben ser las obras, cómo son en su espíritu las que odia o le entusiasman, que propiamente, en describirnos y comentar las que ha podido contemplar con sus ojos; se queda prisionero de sus ideas.

Cuando Zola se detiene ante un cuadro, casi nunca lo hace de manera pausada. Laten siempre en su escritura las prisas del mundo moderno. Nunca tiene tiempo ni espacio suficiente, lo que se traduce por un cierto atropello o desasosiego. La tensión continua que observamos en el estudio de la enunciación tiene de nuevo aquí su réplica. No hay verdadera relajación y sólo en muy escasas ocasiones cede a abrir las puertas de su intimidad. Prefiere mostrarnos a un hombre en plena posesión de sí mismo, dictando sus normas desde la altura que le otorga el catalizador judicial. Equilibrio, pues, entre manifestaciones enunciativas y metafóricas que reducen e incluso suprimen el espacio crítico del discurso sobre el arte durante el primer periodo, para orientarlo hacia un periodismo de combate en defensa del nuevo movimiento pictórico.

Las figuras que pertenecen de lleno al espacio crítico presentan dos características esenciales: en primer lugar surgen en el texto sin

acoplarse necesariamente a una obra determinada. Son como un discurso en abstracto. Es, en particular, el caso de las figuras negativas, casi siempre inmersas en una prosa crítica de signo positivo para resaltar y definir mejor lo que gusta a Zola. En segundo lugar, las figuras funcionan como satélites que giran siempre y de consuno alrededor de un mismo objeto. Para abarcar en plenitud la ensoñación zoliana del arte óptimo, debemos imaginar el paisaje virtual que resulta de la fusión de los tres catalizadores de carácter positivo - el de la vivificación, el de la fuerza arrolladora y el de la austeridad - paisaje del que va buscando su exacto reflejo en las obras y sólo encuentra de manera parcial.

Las imágenes nos pintan un mundo simple y maniqueo. Si observamos cara a cara los catalizadores positivos y los negativos, vemos cómo un sólo eje recorre toda la estructura metafórica encerrando lo masculino y lo femenino en dos mundos opuestos e irreconciliables. Hablando de obras, pinturas y artistas, no caben más recursos que el de pertenecer a uno u otro polo. O se es fuerte y agresivo, o se adquieren ademanes femeninos; o se es austero y viril, o se cae en la impotencia. Todo lo que el crítico ensueña como antitético de la labor creativa, adopta tinte de mujer. Rebajada a la categoría de objeto, se enfrenta a su exacto oponente: el hombre valiente, atrevido, el hombre de acción, impulsivo y enérgico, que reúne los atributos más tradicionalmente considerados como varoniles. Zola nunca valora lo espiritual, ni el buen gusto o la profundidad del ser. Ensalza lo masculino en toda su tosquedad y se recrea con el discurso analógico en ese imperialismo viril para valorar al creador. La mujer es, a su vez, metáfora del mundo burgués. El desprecio, analógicamente formulado, por las obras, los artistas fracasados y la sociedad afeminada del siglo XIX saca a la luz un sentimiento misógino. Finalmente, hemos observado una coherencia y una lógica implacables entre la teoría y la práctica, entre las manifestaciones enunciativas y las analógicas, coherencia reflejo de un espíritu dogmático, maniqueo y misógino, pero al tiempo muy comprometido, apasionado y valiente.

NOTAS

(1) Carta a J.-B. Baille de veintitres de enero de 1859. Cfr. Zola, 1978, p.105.

(2) Se presentó dos veces, en junio y noviembre de 1859, la segunda vez en Marsella. Cfr. P. Alexis 1882, p.45.

(3) El padre de Zola, ingeniero, había inventado un sistema para aprovisionar de agua Aix-en-Provence. Tras numerosas y complicadas gestiones para conseguir los permisos y el dinero necesarios para la realización de su proyecto, se iniciaron finalmente las obras en 1846, pero tres meses después del comienzo de los trabajos, el padre de Zola moría repentinamente, dejando pendientes complejas cuestiones económicas. Cfr. P. Alexis 1882, p.6-14.

(4) E. Zola, *Le Roman Expérimental*. París, Garnier Flammarion, 1971, pág.65.

(5) *Ibidem*, p.266.

(6) Vid. el catálogo de la exposición Manet, París, 1983, p.165 y p.172.

(7) *Ibidem*, p.181.

(8) Le escribió el cuatro de mayo de 1865: "...les injures pleuvent sur moi comme grêle (,) je ne m'étais pas encore trouvé à pareille fête. (...) j'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe". Catálogo Manet 1983, p.181.

(9) *Ibidem*, p.181.

(10) Castagnary Jules-Antoine (1830-1880) es crítico de arte del siglo XIX.

(11) Catálogo Manet, 1983, p.166.

(12) J.-P. Leduc-Adine 1980, p.141.

(13) *Ibidem*, p.140.

(14) Théodore Pelloquet escribía refiriéndose a E. Zola el dieciseis de mayo de 1866 en el periódico L'Événement: "Il y a une troisième classe d'écrivains ... qui ne voit dans un article d'art qu'une occasion plus ou moins favorable à un étalage de phrases pompeuses et pittoresques. Quand les critiques dont je parle ont attelé à des substantifs choisis toutes sortes d'adjectifs à grelots, bruisant dans leur prose, ils sont contents d'eux-mêmes et s'admirent avec une sorte de bonne foi que le public semble trop souvent partager. Il croit que cette musique exprime des idées. S'il prenait pourtant la peine de gratter ces périodes ronflantes mais monotones, il trouverait sous leur épiderme, au lieu de

l'originalité d'un esprit indépendant, la rhétorique banale d'un pion en débauche, faisant l'école buissonnière, dans un pays inconnu." Citado por J.-P. Leduc-Adine 1980, p.141.

(15) J.-P. Leduc-Adine, 1980, p.151.

(16) Dubufe, Edouard-Louis (1820-1891) es pintor de retratos y costumbrista. Pertenece a la Escuela francesa.

(17) Arsène Houssaye (1814-1896) fue un crítico de arte cuyos juicios y anotaciones André Ferran estima poder comparar a los de Baudelaire. Adoptaría frente a Delacroix y en oposición a la mayoría de los críticos de los años cuarenta una actitud cuando menos respetuosa. Lo que le faltó, al decir de Ferran, fue el haber meditado sobre los problemas de la técnica en pintura. Vid. A. Ferran 1968, p.136-137.

(18) Cfr. Jean Borie, 1971, p.141.

(19) Bouguereau, William-Adolphe (1825-1905) es pintor de la Escuela francesa. Su pintura tuvo mucho éxito en su tiempo. Benezit (1976, t.II, p.221) recuerda que, para calificar entonces una pintura de tipo "muy" acabada y minuciosa, se decía "bouguereauté". Los artistas, por su parte, hablaban del "Salon de Monsieur Bouguereau" para referirse a la pintura y a los cuadros de corte tradicional.

(20) Antoinette Ehrard llevó a cabo un recuento de los términos que se repiten con insistencia en todos los textos consagrados al arte por Zola. Observó un equilibrio en el empleo de las palabras que forman en cierta medida un tándem: por una parte "Naturaleza", "verdad", "realidad", términos que designan al mundo externo y por otra "hombre", "originalidad", "personalidad" que caracterizan al individuo. Contabilizó unas 598 formas para las primeras frente a 563 para las segundas. Vid. Ehrard 1973, p.142.

(21) A. Ehrard, 1973, p.147-148.

(22) En el discurso que Zola pronuncia el dieciocho de mayo de 1893 con ocasión del banquete organizado por la asociación general de los estudiantes - discurso por otra parte sin metáforas -, establece esta curiosa analogía: "Je dis la jeunesse, ce qui est vague, lointain et profond comme la mer". Zola, 1970(b), t.XII, p.679.

(23) Guillemet (1843-1918) es pintor de la Escuela francesa. Fue alumno de Corot. Fue él quien presentó, junto con Duranty, Zola a Manet.

(24) Cfr. Jean Borie, 1971, p.207-210. Borie precisa, curiosamente, que el paisaje urbano contemplado desde la ventana recuerda, con frecuencia, la naturaleza. Desde lo alto, los monumentos son vistos como relieves o accidentes del terreno.

(25) En su respuesta a la encuesta llevada a cabo por el doctor Saint-Paul sobre los cerebros literarios, Zola comenta en estos términos su prodigiosa memoria: "Mes souvenirs visuels ont une puissance, un relief extraordinaires; ma mémoire est énorme, prodigieuse, elle me gêne; quand

j'évoque les objets que j'ai vus, je les revois tels qu'ils sont réellement avec leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leurs odeurs, leurs sons; c'est une matérialisation à outrance; le soleil qui les éclairait m'éblouit presque; l'odeur me suffoque, les détails s'accrochent à moi et m'empêchent de voir l'ensemble. Aussi pour les ressaisir me faut-il attendre un certain temps." Zola, 1970(b), t.XII, p.675.

(26) Léon Glaize (1842-1932) es pintor de la Escuela francesa. fue alumno de Gérôme.

(27) Harlamoff es pintor de la Escuela rusa. Estuvo trabajando en París unos años.

(28) A. Ehrard, 1973, p. 141 y p.143.

(29) En el fascículo nº7 sobre Miguel Angel de la colección "Entender la pintura" (1989, p.16), se describe la capilla sixtina como "una humanidad gigantesca, heroica y soberbia". En realidad, las diferentes descripciones que ahí se dan parecen corresponder plenamente al efecto buscado por Zola: "el grosor de los volúmenes, la amplitud de las masas y el contraste del claroscuro", por ejemplo, para aumentar el efecto de peso y de fuerza.

(30) En el capítulo VI de Rome. Identificado por Hemmings (1959, p.37) quien cita, además: "une virilité créatrice... la toute-puissance... c'était la vie qui éclatait, qui triomphait... un miracle de vie...". Miguel-Ange es "le monstre qui écrase les autres... grâce à cet extraordinaire enfantement de chair vivante et magnifique.." (Hemmings, 1959, p.38).

(31) Adhémar, 1969, p.55.

(32) Ibidem, p.54-55.

(33) "Ouvrir les vannes, laisser couler le flot nauséux du refoulé" es para J. Borie (1973, p.40) el sentido último de los Rougon-Macquart.

(34) Catálogo Manet, 1983, p.179.

(35) Esta simplificación y dureza de contornos que produce en cierto modo el modernismo de Manet se vuelven a encontrar en las fotografías de mediados de siglo por lo que algunos especialistas han pensado que el artista pintaba a partir de fotografías, quizás tomadas por él mismo y posteriormente destruidas. Vid. el catálogo Manet, 1983, p.108.

(36) Cf. las diferentes notas de J.-P. Bouillon en Zola, 1974, p.126, p.139, p.142...

(37) Edmond de Goncourt habla de una concepción "viral" del vocabulario refiriéndose a Zola. Citado por Borie 1973, p.164.

(38) En el hermoso libro L'Impresionnisme (AA.VV. 1973, p.47) la pintura de Jongkind queda definida por una observación hecha sobre la luz que se desprende de sus lienzos. El comentarista ve en ellos "un sentimiento casi patético de la luz".

3. CONCLUSIONES GENERALES: HACIA UNA DEFINICION DE LA CRITICA DE ARTE.

Aunque nuestra meta inicial fuera describir el género de los Salones - aquellos ejercicios críticos cuyas hojas han permanecido ligadas a las manifestaciones artísticas, de igual nombre, que a lo largo de los siglos XVIII Y XIX se han realizado desde la Academia -, lo cierto es que hasta ahora, ninguna reflexión fragmentaria, referente a tal problemática, ha venido a entorpecer nuestras lecturas críticas. Las hemos dejado fluir sin proponer siquiera, después del estudio de la enunciación, un primer acercamiento teórico. Nos ha guiado siempre el principio de que sólo un conocimiento de la singularidad, cuanto más exhaustivo mejor, podía conducirnos de forma casi natural a la reflexión teórica. Ello no significa que vayamos a librarnos de realizar aún algún esfuerzo, en ese sentido de lo particular y lo individual. Llevamos demasiado tiempo habituados a comerciar con nuestros autores, buceando en sus textos en pos de algún lugar donde inmiscuirnos y recrearnos, para que nos resulte fácil, ahora, desligarnos de ellos. Cuando se trata, ya, de cerrar los libros y de desandar, en cierto modo, el camino seguido paso a paso, para ir familiarizando nuestra mirada con ese otro recorrido global, general y genérico, la fuerte personalidad de nuestros autores asalta, necesariamente, nuestro espíritu, forzándonos a prestarles todavía un momento de atención.

Sobre los autores...

Diderot, el hombre dieciochesco, siempre dispuesto a tomar la palabra, parece, en su texto, inagotable, insaciable, drásticamente enemistado con la monotonía y el cansancio. Conocía el arte de variar el tono, el contenido o la forma de decir, para no dejar a su interlocutor siquiera el tiempo material de "necesitar" alguna otra cosa. A esa

energía y ese entusiasmo siempre renovados, Diderot une la gran capacidad de ser, en los Salones, todo a la vez, padre-amigo-amante, dejando siempre a su interlocutor la impresión de vivir una experiencia compartida. Tal efecto, sólo debido a su esfuerzo, tuvo que representar un gran desgaste. Quizás por ello, la trama soterrada de los Salones diderotianos revela una inmensa necesidad de algún rincón secreto donde intimar consigo mismo, espacio veraniego y sombreado donde el hombre puede, en esa paz propiciadora de la ensoñación, liberarse de todo deseo y sentirse, por unos breves instantes, igual a Dios.

Baudelaire, por su parte, recurre a un arte opuesto para lograr el mismo fin, seducir a su lector. Sin embargo, no despliega artimañas para llamar su atención cada vez que éste pudiera distraerse, como hiciera Diderot. Le somete desde el principio a una fuerte tensión, de tal manera que, aquí, para llegar a entenderse y a compartir una experiencia, el esfuerzo debe realizarse por ambas partes. Baudelaire pule su escritura y la despoja de todo lo que no acrece la profundidad de las palabras, elegidas, de por sí, con sumo cuidado. Las sabe rodear de un margen donde resuenan con intensidad, creando así un enigma que puede conducirnos hasta su anhelado exilio, hasta ese más allá vislumbrado en la analogía, sin límites ni contornos definidos, salvo por su carácter de absoluto. Pero llegar allí requiere, por nuestra parte, habernos entregado generosamente a él, y haber dejado que se agudicen nuestros sentidos con el roce de sensualidad solemne que su palabra supone.

Con Zola entramos en otro mundo. Si Diderot ignora totalmente el valor de ruptura que el arte pueda tener - y empezará teniendo en los albores del siglo XIX -, si Baudelaire lo conoce, pero se retrae, conformándose con la satisfacción interiorizada de pertenecer a una nueva aristocracia, Zola, por su parte, lanza una decidida ofensiva para transformar en abierta beligerancia la hostilidad larvada, desde mediados del siglo, entre público y artistas. Él es arrollador; no cuida

su lenguaje, deja, incluso, que las palabras vehiculen toda su carga de pasión y agresividad, no exentas, pues, de aristas sin pulir. Su fuerza reside en que no intenta - aparentemente, al menos - atraer ni gustar, sino provocar: en un acto sin par, arrancará su máscara a los burgueses, haciendo de la crítica de arte el primer bastión conquistado por la verdad. Lo que Zola pierde en sutileza lo gana en espectáculo, de tal manera que, aquí también, la fuerza de la escritura capta la atención del lector y le convence.

Diderot se explaya, Baudelaire se concentra, Zola se endurece. El primero busca siempre estimular al lector, el segundo le seduce, el último prefiere imponerle su verdad. Podríamos seguir así indefinidamente, para expresar la singularidad de cada autor. Pero esto no es un "divertimento", y el cuerpo de la tesis ya nos ha proporcionado suficiente material en este sentido. Basta con volver a leer las conclusiones que cierran los distintos capítulos de nuestro trabajo, todas ellas orientadas a extraer lo más específico, detectado en los textos, acerca de Diderot, Baudelaire y Zola, para corroborar lo que acabamos de afirmar. Tanto el primer capítulo, el estudio de la enunciación en los Salones, como el segundo, en el que nos hemos consagrado al estudio poético de dichos textos, nos han mostrado cómo, más allá de cualquier exigencia impuesta desde fuera a nuestros autores, por la materia sobre la que versan sus escritos, por el canal de transmisión de su crítica o por la estructura formal adoptada en cada caso, cómo, decimos, un "yo" en su peculiaridad se revela constante e idéntico a sí mismo, en su modo de enfrentarse al otro, en su modo de enjuiciar las obras y de calificarlas, en su modo de elegir la metáfora o el símil que mejor se preste, en cada caso, a su desarrollo especulativo o poético. De hecho, resulta inevitable recordar las palabras de Michel Foucault, según las cuales dos principios - el yo del autor y el género empleado para expresarse -, salvan a la producción de cualquier discurso de caer en la trampa de lo azaroso (1). Las dos fuerzas combinadas, nos dice el filósofo, lo controlan y lo organizan, para conferirle coherencia.

No creo, a estas alturas de la tesis, que tengamos que añadir nada nuevo respecto de la unidad y, en general, la labor de cohesión o cimentación que pueda realizar el discurso propio del yo-autor. Es obvio que las constantes que le describen, de forma particular en el plano poético, representan una trama cada vez más tupida, que estructura y retiene literalmente el discurso, impidiéndole disgregarse, estallar en mil fragmentos inconexos o derivar hacia horizontes desconocidos y extraños, más propios del discurso del loco que del cuerdo.

Sea cual fuere la táctica de cada uno de ellos, o su peculiar manera para tratar del arte, nuestros tres autores, como críticos, son auténticos "monumentos". Uno puede, inevitablemente, sentirse más atraído por alguno de ellos, pero una cosa es cierta: después de su lectura, ya no se puede mirar un cuadro de Fragonard, Greuze o Vernet, un cuadro de Delacroix o Guys, uno de Manet, sin recordar sus palabras y sentir el placer multiplicarse. Ellos son escritores y, cuando se trata de escribir, difícilmente se les puede sustituir. Se les acusa de "hacer literatura" en la crítica de arte. Pues sí, es cierto, "hacen" literatura, si entendemos por ello que son capaces de crear con la palabra, si entendemos que, por arte de magia, logran que el cuadro o la estatua de los que nos hablan con amor salgan de la página y parezcan instalarse, en toda su materialidad, frente a nuestros ojos. Dos enseñanzas son, pues, inmediatas: los textos se muestran ricos en información respecto de sus autores, revelándonos un retrato muy matizado de cada uno de ellos; al mismo tiempo, son muy eficaces respecto del mensaje objetivo y referencial que se proponen transmitirnos, pues la información sobre los cuadros y sobre el arte en general no desmerece en nada de la anterior. Es más, y ahí reside una primera peculiaridad de la crítica de arte: discurso referencial y discurso subjetivo, ambos a priori opuestos, parecen fundirse; quizás sería mejor decir, iluminarse mutuamente. ¿Qué "status" tienen ambos polos, que permite, así, pasar del uno al otro sin solución de continuidad? Pero volveremos sobre ello.

Tiempo es ya de adentrarnos en la reflexión poética y de seguir ese segundo camino anunciado desde el inicio y al que debía abocar todo nuestro trabajo, el de la genología, con la finalidad de describir y definir lo que bien pudiera considerarse como el paradigma genérico de los Salones. Nos dedicaremos pues, ahora, con toda nuestra atención, a las constantes que, desde dentro del género, realizan esa misma labor de cohesión y estructuración a la que nos referíamos, anteriormente, recordando las palabras de Michel Foucault. Dicho de otra forma, ¿cuáles son las dominantes genéricas del discurso sobre el arte que le impiden ser cada vez algo diferente y convertirse en un todo informe? ¿Cuáles son los rasgos distintivos que el estudio lingüístico y el poético nos han permitido identificar?

Sobre la estructura morfológica...

Desbrozaremos el camino aludiendo, en primer lugar a lo que no puede resultarnos útil de cara a nuestra definición: la estructura morfológica, aprehendida ésta de forma tradicional; ella no representa una fuerza de cohesión. Quizás por eso Kelley declaraba, en su introducción al Salon de 1846, que los Salones son un género de muy difícil, por no decir imposible, definición (2). Hemos tenido ocasión de comprobar que cada uno de los textos estudiados rompe, en cierto modo, ese "horizon d'attente" del lector, según la afortunada expresión de Hans Robert Jauss (3). Diderot funde las diferentes modalidades entonces existentes de tal manera que, morfológicamente, su texto es una combinación muy particular del género epistolar, característico de las críticas de diversión, llamadas críticas de folletos, y del género en boga en los periódicos, cuyos articulistas seguían al pie de la letra el catálogo de los Salones y la jerarquía artística establecida entre las diferentes obras. Por otra parte, si Baudelaire elige la tutela diderotiana para sus inicios como crítico de arte, el conocimiento de sus textos nos ha enseñado a ser cautelosos a la hora de establecer paralelismos con los del filósofo dieciochesco. De uno a otro, la meta

perseguida al tratar de los cuadros ha cambiado. Ya no se intenta describir, explicar o detallar en forma exhaustiva; muy al contrario, el poeta quiere extraer la quintaesencia. El lenguaje pictórico aprendido por Diderot es abandonado por Baudelaire, así como el servilismo de valorar todas y cada una de las obras expuestas, como antaño hiciera aquél. El poeta selecciona las obras y, si el Salon de 1845 presenta aún un aspecto y una disposición que lo aproximan al catálogo de venta a la entrada del salón, el de 1846 supone un paso decisivo hacia otra organización genérica. Si bien es cierto que subsiste aún, en 1846, una cierta jerarquía, que va de los cuadros de temas históricos hasta los costumbristas, y no al revés, no es menos cierto que el texto está ya dividido en capítulos, en los que se trata, esencialmente, de algún tema. En tal contexto, las obras comentadas se convierten en ejemplos para apuntalar la tesis defendida. Primero, será hablar del color o del romanticismo; solamente en segundo lugar, y por lo tanto en función de tales temas, se aludirá a algunos de los cuadros más representativos. El valor polémico del texto de Zola, por su parte, podría, en sí mismo, enarbolarse como ruptura frente a lo usual. Además de ese carácter atrevido y comprometido, Zola busca, en muy escasas y contadas ocasiones, explicar las obras, ni extraer de ellas su quintaesencia. Si Baudelaire llevaba a cabo una estricta selección, Zola, por su parte, se entrega a ello con desenfreno, aludiendo, finalmente, no tanto a las obras expuestas, como al arte en general. Bastaría con poner uno cualquiera de los Salones de Diderot al lado de uno de los de Zola para rendirse a la evidencia: morfológicamente, las similitudes no se ven; más bien al contrario, estructura y disposición formal parecen separarlos. Ateniéndonos al molde formal debido a la presentación de las obras, parece cierto aquello de que cada gran escritor subvierte, de alguna manera, el género empleado, para adaptarlo a su propio genio pues las diferencias, en ese nivel de macroestructuras morfológicas, parecen enormes.

Sin embargo, si enfocamos nuestra atención hacia unidades más pequeñas, algunos "invariantes" o "tipologemas" destacan y adquieren, incluso, un perfil de contornos muy precisos, pues, como bien dice Claudio Guillén, "No todo es devenir, ni todo continuidad". Si todo fuera retorno cíclico, no percibiríamos evolución alguna; si todo fuera cambio, nada resistiría al paso del tiempo (4). Sólo el diálogo de ambas concepciones nos asegura la permanencia de un determinado fondo:

Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario peculiar de la literatura. (5).

Lo discontinuo, o fuerza de cambio en palabras de Philippe Lejeune, ha quedado suficientemente ejemplificado. Ahora identificaremos cuáles son los rasgos de lo continuo en los Salones, o, para seguir refiriéndonos al investigador de la autobiografía, cuáles son los rasgos de esa fuerza de inercia consustancial al género (6). Para tal menester, analizaremos, uno por uno, dichos "tipologemas" tal como el estudio llevado a cabo en la presente tesis nos permite hacerlo, es decir abstrayendo primero los que deriven de una lectura enunciativa y, en segundo lugar, los que puedan deducirse del análisis poético.

Sobre la escenografía discursiva...

Del estudio de la situación de comunicación se desprenden ya algunas constantes. La instancia crítica es, siempre, un yo que se expresa en primera persona de singular y resulta de muy fácil identificación por el lector, dado que su nombre y apellidos vienen reflejados, o bien en la portada, o bien en la firma del artículo, como los del autor del mensaje. Aquí no tendremos, como pudiera ser el caso en el género narrativo, un desdoblamiento del yo en autor/narrador; univocidad, pues, respecto de la situación del locutor, que fusiona ambas realidades. Esto, a priori, no es un gran descubrimiento, pues José Luis

Gómez Martínez, en su libro Teoría del ensayo, había acertado a ver, en este género, "su condición subjetiva" (7). Ese yo elige, en los Salones, el marco genérico epistolar, lo que tiene como primera consecuencia elevar al destinatario del mensaje a nivel de alocucionario, es decir, de persona receptora directamente concernida y aludida por el emisor del mensaje. En todos y cada uno de los Salones, dicho destinatario es explícito y tiene "status" enunciativo, aunque físicamente esté ausente en el momento de la enunciación. La carta, con su valor de intimidad, y la presencia explícita en los textos de los actantes de la relación de alocución, podía dar lugar a una libertad de expresión que derivase hacia la autobiografía. Y, en efecto, los textos ofrecen reminiscencias biográficas, en mayor o menor medida. Una identidad se construye, eso es irrefutable. Sin embargo, ésta no proviene, a nuestro entender, de tales datos biográficos. Si los autores eligen escribir en primera persona, tal escritura no es de introspección, no es de confesión ni autobiográfica. Diríamos que la identidad revelada es de naturaleza compleja, pues se presenta como una mezcla peculiar del yo social del autor, al que nos hemos acercado gracias al estudio de la enunciación, y el yo profundo, el que se construye escribiendo y que nos ha sido mostrado por la investigación temática.

El yo, por otra parte, instala en los textos a un tú, llamado Vous por deferencia, y al que atribuye un lugar digno y confortable. Tal presencia, no obstante, requiere algunas puntualizaciones. Si en el polo emisor los papeles interpretados resultan claros, el polo receptor del mensaje presenta, sin embargo, algunas ambigüedades. Por un lado, está el alocucionario o receptor directamente aludido por el emisor; por otro, el hipotético lector, cuya presencia en el texto se hace sentir de modo paralelo. Los Salones de Diderot, escritos para Grimm, dejan aflorar a veces la presencia de los demás receptores. De forma idéntica, Baudelaire, por ejemplo en su Salon de 1859, dirigido a M***, alude y se dirige en ocasiones a ese público más amplio al que pretende realmente llegar. Pero a esas dos formas, se suman otros muchos fenómenos

dialogicos imbricados en estas situaciones de base como son, por ejemplo, el caso de los infinitos apóstrofes que los tres críticos dirigen en ocasiones a los pintores objeto de su análisis. No se puede, no obstante, hablar nunca de nivel extradiegético, en términos de Gérard Genette. Todo transcurre como si el actante receptor principal fuera momentáneamente silenciado, no excluido de una determinada situación de comunicación. El efecto final se asemeja al de una superposición. "Tú" fluctúa: puede ser el alocucionario, Grimm, M**** o Cézanne; puede ser algún artista o el mismo lector imaginado por los autores; otras veces, las menos, algún personaje de la obra contemplada.

Si en el polo emisor existe univocidad - salvo escasas excepciones, en las que el autor cede la palabra, para citar un discurso próximo al suyo propio -, en el polo receptor la característica sería la plurivocidad. Aunque tal hecho provenga, en parte, de razones diferentes -riqueza y exuberancia de formas en Diderot, duda en Baudelaire y Zola-, la plurivocidad nos induce a hacer hincapié en el carácter dialogal de los Salones y del ensayo en general, pues aparece instalado en el corazón de las obras, carácter dialogal, de hecho, no exento de conflictividad ni de tensión. Mencionaremos, de paso, que, si bien la aprehensión del concepto de "tensión" de un determinado discurso puede realizarse a partir de los auxiliares modales (8), el estudio de los deícticos personales y de su disposición en el espacio textual ha sido de gran interés, para observar comportamientos o contenidos latentes; pensamos, concretamente, en la tensión manifestada entre el yo autor y el Vous alocucionario del texto de Baudelaire de 1846, o de los Salones iniciales de Zola, frente a la armonía que rige en los textos de Diderot o en el Salon de 1859 de Baudelaire, escrito desde Honfleur, para M****. Pero no podemos estancarnos en esa plana idea de que el ensayo es de carácter dialogal. Debemos intentar comprender por qué esa relación de alocución le es consustancial, por qué el espacio intersubjetivo es uno de los primeros e importantes tipologemas de los Salones. Si el "otro" resulta ser una entidad necesaria e imprescindible, alguna razón habrá

que lo explique. Nos atreveremos, por nuestra parte, a avanzar tres: en primer lugar, pudiera ser que, de cara a la emergencia del yo en la literatura, emergencia aún incipiente en el siglo XVIII, al autor le costara desligarse del "otro". Todo ocurre como si el escritor no hubiera llevado a término, en el ejercicio de la escritura, ese proceso de individuación o maduración. Ello explicaría que la presencia del Vous sea menos imperiosa en los textos del siglo XIX. La segunda razón pudiera ser, sencillamente, que, al tomar la palabra un yo, resulte más fácil, cómodo y natural imaginar a un tú e instalarlo explícitamente en los textos, dispuesto a escuchar al autor y a devolverle su propio eco cuando éste lo necesitara.

Una tercera razón nos parece más acertada y realista. La crítica de arte, y el ensayo en general, deben conciliar dos metas, en origen opuestas: por una parte, el ensayo crítico debe revestir la seriedad de un discurso altamente referencial, lo que lo asemeja al un tratado o a una obra para-científica; por otra, el público-lector concernedo requiere un texto ameno. En efecto, el que elige leer un libro de carácter científico sabe lo que emprende y no necesita estímulos. No se lee un tratado para relajarse. La mente está predispuesta a la aridez del discurso. Nada similar ocurre con el lector de ensayos. Hablar desde la posición del ensayista, o del crítico, es hacerlo desde un punto de vista siempre individual, es decir no respaldado por la comunidad científica y, por lo tanto, saber ejercer, en compensación, una fuerza de convicción. No se trata ya de claridad expositiva y metódica, ni de razonamientos lógicos. El lector quiere, en todo momento, sentirse interesado y seducido, incitado a proseguir la lectura. Si el artículo resulta aburrido, uno va, tras un bostezo, en busca de otro en el mismo periódico. Hacer compatibles ambas tendencias del discurso -referencialidad y amenidad- pasa por estimular, motivar al lector y, en definitiva, ejercer esa fuerza de convicción. Ahora bien, ¿cómo es racional pensar en ejercitar esa seducción, esa atracción y sugestión, y no imaginar a un destinatario? Los Salones nos han demostrado un

trabajo intenso, realizado en este sentido: en los de Diderot, las intervenciones de Grimm, inscritas en el texto mismo, de su puño y letra, son la prueba más fehaciente. En los de Zola, la fuerte polémica que generan hasta la obligación, impuesta por el director del periódico, de abandonar la redacción del Salon de 1868, es igualmente elocuente. Nuestros autores asientan, pues, a un tú en sus textos, por el que despliegan todos los recursos de la lengua a su alcance, con el fin de convencerle, de manera más o menos solapada, más o menos subliminal para que el lector prosiga hasta el final su lectura.

Para terminar con la situación de comunicación, debemos abordar los dos polos, "aquí" y "ahora" de la famosa trilogía enunciativa "Je/tu-ici-maintenant". Los Salones presentan una cronografía y una geografía perfectamente identificables. No obstante, estas dos dimensiones del momento de la enunciación, como ejercicio material de la escritura, no tienen, en los textos, una repercusión digna de interés. Estas determinaciones temporales y situacionales no ofrecen rentabilidad. Todo un vocabulario referente al tiempo y al espacio no remite al momento de la enunciación, sino al texto mismo. No son deícticos sino meros anafóricos, ejerciendo la función propia del discurso científico que es organizarlo, estructurarlo y hacerlo más didáctico. Hemos comprobado, por otra parte, que múltiples expresiones adverbiales empleadas para delimitar el espacio guían la mirada del lector sobre el cuadro que el autor intenta reproducir. No hay, finalmente, otro "ici" que el de las obras, ni otro "ahora" que un presente atemporal. Aunque los Salones imponen un presente de indicativo que puede ser interpretado como aquel momento de la enunciación, su valor real más parece ser el de un presente genérico, es decir, el de un presente que expresa valores no sometidos a contingencias de carácter histórico y anecdótico. Los textos presentan una acronía pura, para hablar de verdades estables y duraderas, como son las que conciernen al arte.

Sobre la misión encomendada al deíctico personal "Je"...

El estudio que hemos llevado a cabo en los casos de Baudelaire y de Zola, el de los microsegmentos verbales, cuyo sujeto gramatical es Je, representando, naturalmente el yo del autor, nos ha confirmado lo que acabamos de mencionar. El deíctico personal no sirve, en los Salones y, de manera general, en el ensayo sobre el arte, para expresar una información biográfica. Aunque tal presencia existe en los que hemos denominado Yo-descriptivo, queda relegada a un segundo plano tras la explicitación de la posición y el quehacer del crítico, de tal manera que, los que son de carácter verdaderamente egotista y confesional, representan una minoría dentro de los micro-segmentos verbales conducidos por un Yo u se muestran, con preferencia, en los textos que se alejan de la estricta observancia crítica. Nuestro conocimiento de los autores no viene, pues, ligado a la emergencia de ese yo. Dicho estudio nos ha permitido observar, además, que una valoración subjetiva, con tendencia a deslizarse hacia lo afectivo, puede expresarse a través de los Yo-crítico, en su gran mayoría orientados a hablarnos de las obras del Salón. Pero tampoco dicha presencia es relevante, pues, de los cuatro grupos, suele ser, proporcionalmente, el más pobre. Lo que sí presenta un carácter muy digno de destacarse es la función que ejercen los Yo-metadiscursivo y los Yo-modal, por ser ésta muy adecuada para definir el ensayo. Los primeros realizan un trabajo de organización. Ellos disponen el texto, lo estructuran, ayudan a darle una forma que nos sea más fácilmente aprehensible. Sirven, en cierto modo, de guía para el lector. Su función es anafórica; organizan y rectifican, cada vez que es necesario, la trayectoria de la enunciación. Se presentan en los nexos de unión y trabajan como bisagras. Son, en cierto modo, externos al propio discurso, como lo son los segundos, los Yo-modal. De ellos diremos, aunque tal aseveración pueda sorprender, que aportan objetividad al ensayo, ponen de relieve el punto de vista del autor y matizan, en cada caso, el modo de entender la afirmación en él engastada. Por intentar reproducir su pensamiento lo más fielmente posible, el autor no puede ser acusado de subjetivismo. aunque sean signos de la subjetividad, su

efecto en el texto es el de marcar una distancia objetiva. Hemos observado, además, que la presencia de ambos, Yo-modal y Yo-metadiscursivo, aumenta conforme los textos se aproximan a la seriedad que caracteriza el discurso científico y, al contrario, disminuye siempre que el ejercicio crítico se engarza en lo que deriva, más de lo debido, hacia horizontes narratológico, epistolar o autobiográfico.

De las cuatro "tareas" bien diferenciadas, encomendadas al "yo", bajo su forma de deíctico personal sujeto, tres resultan realizar una labor objetivante: los Yo-metadiscursivo, Yo-modal y Yo-descriptivo. Sólo uno, el de los Yo-crítico, resulta plenamente integrado en el discurso. Nada extraño, que se sitúe mayoritariamente en los macrosegmentos de carácter crítico-apreciativos. Los otros tres microsegmentos verbales se inscriben al margen del discurso, por lo que los encontraremos, con preferencia, en el espacio más propiamente ensayístico que crítico, es decir, en los macrosegmentos que podríamos denominar narrativo-especulativos o macrosegmentos-bisagras que cimentan los diferentes espacios críticos. En resumen, y de manera algo esquemática, bien podríamos decir que el yo, en los Salones, se erige en hilo conductor.

Sobre la axiología...

Hemos señalado que la crítica, al igual que el discurso científico, tiene impuesto su objeto de estudio. Recapitular aquí de qué manera tal cometido se resuelve en los textos, nos permitirá definir algunos otros tipologemas característicos del género. Empezaremos recordando la axiología, enunciadema que caracteriza, mejor que cualquier otro, al género de la crítica de arte. Los Salones de nuestros tres autores muestran un uso muy abundante de tal categoría. Sabemos que es consustancial al habla, y que, por tanto, su ausencia es el fruto de un severo trabajo, trabajo que suele realizarse sólo en determinadas

prácticas discursivas, cuando uno quiere transmitir un efecto objetivo. Pero éste no es el caso de la crítica de arte, en la que, por el contrario, las proporciones se agudizan. La axiología salpica, incluso, los macrosegmentos consagrados a la teoría. En los espacios propiamente dedicados a la valoración de las obras, la axiología se concentra, y no podía ser menos, cuando una de las metas de la crítica de arte es establecer una línea de separación entre las obras de mérito y las que no lo tienen, para guiar al probable comprador, o simplemente al visitante de la exposición. Se espera, pues, del crítico, un juicio de valor, y éste lo expresa, en primer lugar, gracias a la axiología, que se filtra en varios lugares de la cadena hablada. Hemos identificado rasgos axiológicos en los verbos, en los adjetivos y en los adverbios. Hemos observado, además, en cada autor algunas preferencias, pero en todos, sin excepción, existe un fuerte empleo de términos muy usuales, tales como "hermoso", "bello", "excelente" o "banal", "malo", "detestable"... como "obra maestra", "belleza", "cualidad" o "mediocridad", "fealdad", "defecto"... o como "amar", "alabar", "detestar", "reprochar"... Bougot, en su *Essai sur la critique d'art*, llega a afirmar que si, al finales del siglo XIX, se entiende bien la diferencia entre "grâce et beauté, agréable et sublime, laid et ridicule", ello es debido a los progresos realizados en la estética. El autor termina, de hecho, citando a Diderot (9). A tales términos, usuales y corrientes, cada autor puede añadir una nota particular. Diderot enriquece el discurso axiológico con el lenguaje al uso entonces en los talleres de pintura, mientras Baudelaire afina la elección y el acierto de sus adjetivos, apartándose de tales usos. Zola, por su parte, acude a un vocabulario de rasgo científico cuando se aparta, las menos de las veces, de expresiones axiológicas muy banales. La axiología se presenta, además, en fuertes concentraciones, de tal manera que tiende a formar micro-universos discursivos netamente diferenciados, espacios que cualquier lector podría, fácilmente, identificar y recordar, como hiciera con los espacios descriptivos.

Si bien es cierto que el lenguaje axiológico serviría, por sí solo, para definir un determinado tipo de crítica, también lo es que, cuando las obras entusiasman o, al contrario, son rechazadas con ahínco, la axiología se revela insuficiente para nuestros escritores. Hemos observado cómo, en Baudelaire, conforme aumenta su placer estético, los adjetivos se hacen cada vez más precisos y específicos, para llegar a la intimidad de la obra; de axiológicos, pasan a ser interpretativos. En los textos de Diderot, las obras más destacadas, para bien o para mal, generan siempre, después de los comentarios axiológicos, un segundo comentario realizado en otro nivel. Incluso en la obra de Zola se observa el abandono de la axiología en favor de otro tipo de crítica para hablar de Manet. La axiología debe, por lo tanto, considerarse como uno de los rasgos esenciales en los Salones, por la constancia de su empleo, pero sólo resulta imprescindible de cara a un primer comentario, siempre anodino, poco elaborado y, en general, para todo lo que no se aparta de una ejecución media de la obra artística, sin atractivo especial ni fallos importantes

Sobre la descripción...

La descripción podría también considerarse como un tipologema de la crítica de arte, siempre y cuando precisemos bien de qué se trata. Sabemos ya que de los textos de Diderot a los de Zola las comparaciones son difícilmente sostenibles. Con la evolución de la sociedad, los transportes, la fotografía y el bienestar en general, que permiten a los hombres desplazarse hasta la Exposición, la crítica, lógicamente, se encamina hacia otra meta. Lo que fuera necesario para el autor del XVIII no tiene ya tanto fundamento en el XIX. Sin embargo, algo permanece. El segmento descriptivo, por muy corto que sea - una simple caracterización temática y mnemotécnica, en el caso de Zola - sigue estando ahí. Son de dos tipos: descripciones puramente objetivas y las que hemos denominado descripciones subjetivas, en las que algún elemento del cuadro recibe una caracterización. Estos segmentos descriptivos suelen ser neutros,

realizados sin el concurso de términos técnicos. No precisan, pues, de ninguna 'competencia' lingüística. No conllevan deícticos personales, de primera o segunda persona, ni modelización, ni axiología, en los casos generales. Son, sin embargo, lugar de profusión de anafóricos.

La evolución a que es sometido el ejercicio de la descripción en los mismos textos de Diderot, muestra que la lengua crítica buscaba aún cuál era la manera más adecuada de hablar del arte. La descripción objetiva, en dichos textos, no deriva hacia la subjetividad, sino hacia el polo creativo de la lengua. En los Salones, los autores diferencian bien la descripción del ejercicio crítico. La subjetividad es lo propio de la crítica, no de la descripción. Existe subjetividad en las descripciones, pero suele estar reprimida; emerge sólo cuando el crítico quiere matizar las expresiones o las posiciones de los personajes. El Salon de 1767 ofrece, de manera magistral, los dos tipos de descripción: de un máximo de objetividad a un máximo de creatividad descriptiva, y representa, para cualquier lector de buena fe, la prueba de la inutilidad de tales descripciones objetivas en la crítica de arte, salvo para el especialista. Mientras la descripción creativa retiene toda la atención del lector, la descripción objetiva es, fácilmente obviada por éste, para ir en busca de otro espacio "interesante" del discurso. La descripción objetiva y exhaustiva no es la meta de los Salones, pero la descripción corta y sintética para recordar algún elemento funcional o temático importante del cuadro, supone un apoyo para el segmento crítico y puede considerarse como tipologema.

Sobre las dos vertientes del lenguaje analógico en los Salones...

Con el último punto tratado, el de la descripción, agotábamos los tipologemas que el estudio enunciativo nos han permitido identificar. Queremos, ahora, resaltar los que nos han sido evidenciado por el estudio poético. éste, por su parte, nos ha mostrado, un empleo muy abundante del

lenguaje analógico. Presenta, no obstante, en función del impacto que la obra contemplada supone para el sujeto, dos vertientes, dos tipos de discurso poético muy diferenciados. Ninguno de los tres autores quiebra este principio: no puede darse el mismo tratamiento a las obras que se quiere demoler que a las que se pretende ensalzar. En ambos casos y al igual que en el nivel enunciativo por la parte que correspondía a la axiología, se observa lo que podríamos llamar un "discurso mínimo". A las obras fallidas se asocia el catalizador de la materia dura: la madera, el yeso, la piedra o el ladrillo son fácilmente aludidos para retratar las figuras y los objetos pintados; para las obras conseguidas, aparecen en el discurso imágenes que pretenden evocar vida y se asocian al catalizador de la vivificación. No obstante, deben resaltarse mayores diferencias. En el polo negativo cabe, sobre todo, el ingenio, la ocurrencia, la ironía, el buen humor o la analogía, siempre de naturaleza exagerada y excesiva. En el polo positivo, sin embargo, el esfuerzo adopta canales más sutiles; la alquimia verbal tiende a generar un nuevo referente. Si las obras rechazadas conllevan, en la escritura, un discurso propio del reino de la "fisis", por la naturaleza siempre trivial y tangible de sus metáforas, las obras admiradas nos conducen al ámbito de la metafísica y lo intangible, al moverse en el mundo de lo suprasensible. con la suma de ambas vertientes del discurso analógico, los autores muestran una rara sabiduría en el manejo de las técnicas. Los Salones son un lujo llevado a la escritura.

Frente a las obras que les producen rechazo, los críticos adoptan una actitud preferentemente más lúdica que crítica. Tal efecto se materializa, o bien en alguna figura propia de la comicidad - humor, ironía, parodia... - , o bien en una analogía que encierra también, por su aspecto pintoresco y anecdótico, un rasgo burlón. Asistimos a una constante distorsión de la realidad, para resaltar los "tirones" que, dentro de la obra, el artista no ha sabido acallar ni transformar en armonía. El crítico obliga al lector a percibir las contradicciones y los defectos, utilizando el discurso como si de una lente de aumento se

tratara. Por ese mismo efecto, el referente se pierde. El discurso llama la atención sobre sí mismo e, independientemente de su adecuación a la realidad, invita a reír, al ridiculizar la obra. La risa corta de raíz cualquier espíritu crítico, más, ya se sabe, difícilmente se vuelve a contemplar con seriedad aquello de lo que uno se ha reído alguna vez. Por ello, el discurso poético de signo negativo resulta demoledor, y puede compararse a un proyectil o un arma que no fallara nunca a la hora de alcanzar el blanco. "Las palabras irónicas, nos dice Carlos Gurméndez, se lanzan como saetas" (10). Esta vertiente del discurso provoca, además, otros efectos. Al intentar hacer reír, el crítico concentra la atención sobre sí, atrae la simpatía del lector, y consigue su complicidad cuando éste se entrega, riéndose de buena gana, en detrimento de la obra ridiculizada. Este espacio del discurso logra, de forma natural, la adhesión y la comunión de todos los hombres cultos. Finalmente, es de notar que, al ofrecer un momento de distensión y de relajación, resulta ser de gran interés táctico, pues propicia la preparación necesaria para lograr mayor concentración, cuando el crítico nos lo exija, apelando a la seriedad.

El discurso poético de signo positivo funciona de manera netamente diferente. Ciertamente, los dos polos ofrecen una materia analógica rica, que supone la adición de un discurso infratextual; pero, mientras en el polo negativo las metáforas siempre se producen de manera esparcida, en el polo positivo, cada uno de los cuadros que emocionan, provocan la emergencia de un discurso que tiende a hacerse autónomo. Si la crítica de arte es en origen un discurso subordinado por su condición de glosa respecto de la obra de arte que lo genera, en sus momentos de esplendor el texto se independiza: su existencia no tiene nada que envidiar a la obra; de documento se convierte, en palabras de Michel Foucault, en monumento. La metáfora no se suele presentar, entonces, de manera aislada; se reagrupa con otras para crear un espacio privilegiado, lugar de la ensueñación. Y, como nos enseñó Gaston Bachelard, "à beau mut, belle chose" (11). La obra de Zola, debemos reconocerlo, no se muestra en este

terreno a la altura de sus predecesores; sin embargo, se percibe netamente en los textos la misma tendencia, un esfuerzo peculiar por darle otro vuelo.

Cabe preguntarse por qué estos textos ligados a la actualidad pueden seguir interesando al lector y no sólo al especialista. ¿Qué cualidad entrañan para no haber sido olvidados, como los de sus contemporáneos, aunque éstos fueran redactados por profesionales? No es, lógicamente, por el cúmulo de frases sobre artistas anodinos hoy olvidados; tampoco por los segmentos crítico-apreciativos que abordan las obras desde un enfoque claramente evaluativo y axiológico; ni siquiera aquéllos que versan sobre los grandes nombres de la pintura. Si los Salones son inolvidables, ello es, sin duda, debido a los espacios en prosa poética que nuestro estudio ha puesto de manifiesto, y que, quizás, debieran considerarse como verdadero lugar de nacimiento del poema en prosa. Las páginas que las ruinas de Hubert Robert inspiran a Diderot, por citar un ejemplo, reúnen todas las condiciones impuestas por Suzanne Bertrand en su estudio sobre los poemas en prosa (12): es breve; es un todo orgánico, es decir, autónomo desde el punto de vista referencial; supone la emergencia del lirismo, sin que éste pueda considerarse como "involuntario"... Pero la crítica de arte no es contemplada como probable lugar de nacimiento de tal género.

Estos mismos espacios poemáticos nos llevan a recordar la meta inicial del discurso crítico: su fuerza altamente referencial. Discurso elaborado para tratar de un objeto determinado, los Salones que nos ocupan han cumplido de manera sobresaliente dicha función, pues la Historia, al refrendar su elección, nos ha permitido comprobar el valor de su acierto. Los tres autores han sabido, de manera ejemplar, renegar de los acentos artísticos fallidos, o simplemente envejecidos, y adelantarse a su tiempo, eligiendo de entre el montón las obras que permanecerían, más allá de las modas en las que chapoteaban los

consciencia de ello, lo que borra todo tipo de inhibición. Los Salones se revelan, así, como lugar privilegiado para conocer el "ánimus" y el "ánima" de cada crítico, es decir, las dos vertientes del alma, masculina y femenina, que, desde Carl Gustav Jung, sabemos existen en cada ser (15). El polo negativo del discurso poético muestra una idea de superioridad por parte del crítico; los dejes cómicos y los guiños al lector están totalmente volcados a la faceta social y exterior. El crítico pone de manifiesto su saber y su inteligencia, ejercita su alma masculina. En el polo opuesto, se repliega sobre sí mismo, para mirar el fondo de su alma. Se quita la máscara y deja volar su alma femenina. Ello confiere a los Salones grandes fluctuaciones tonales. La crítica de arte es portadora de un dinamismo que le es propio. Hoy se habla del "ethos" de un determinado género (16). La peculiaridad de los Salones es la pluralidad de dicho "ethos". Al presentarse ante nosotros el yo crítico en toda su dimensión humana, lo mismo lúdico y alegre que enfadado y soberbio, irónico y a la vez tierno, sarcástico pero también serio y meditabundo, en los Salones se fragua una imagen del hombre de una riqueza que ni siquiera en la autobiografía es fácil alcanzar, pues no se trata aquí de ningún yo narrado, sino de un yo en acción, en toda su complejidad, de un yo en cierto modo inconsciente y proteico.

Aproximación a una definición...

No soy partidaria de definir, por cuanto toda definición comporta necesariamente limitación y el mundo de los Salones es excesivamente rico como para que su realidad pueda ser acotada en dos renglones. No obstante, una tradición no escrita obliga a que todo ejercicio intelectual plasme, a título de enunciado, lo que constituye su esencia. Con esta finalidad, reseñaremos, en primer lugar, los diferentes tipologemas identificados en este trabajo:

Bou langer, los Horace Vernet, Meissonier o Cabanel. En los Salones, el pacto establecido con el lector es referencial y la meta perseguida por el autor es la de describir una realidad exterior y ajena a él, meta que coincide, por otra parte, plenamente, con la científica en la que, del mismo modo, un referente es impuesto y estudiado. Sin embargo, sabemos ya que tales discursos nunca cumplen tan bien su meta inicial, como cuando la escritura, al describir su objeto, se aparta de la "representación" para dar paso a la "figuración", por emplear aquí los términos de Roland Barthes (13); es decir, cuando su autor abandona el polo objetivo y referencial de la lengua para emplear herramientas propias del polo creativo. La referencialidad - todo el segundo capítulo de la tesis nos lo habrá mostrado - es entonces asumida por la función poética. El discurso crítico de carácter poético subraya inevitablemente, como ha comentado de modo acertado Pierre Dufour, la "vulnerabilidad de la crítica pura <y> su impotencia para realizar otra función que no sea de mera mediación pedagógica o científica" (14).

Sobre la tonalidad de los Salones...

Lo que resaltaremos ahora no es tanto el que dichos espacios consigan representar los cuadros como si el lector los tuviera frente a él; lo que es verdaderamente mágico es que, en ese preciso lugar del discurso, la prosa contiene a la vez la pintura y el yo del crítico, el objeto y el sujeto. Como en un juego de reflejos, las obras admiradas nos remiten una imagen del autor de los Salones. En la escritura, la línea de demarcación entre el cuadro contemplado con devoción y el yo interior del crítico, se desdibuja en una transparencia poética. Ensoñando la obra, los críticos se ensueñan a sí mismos; quieren alcanzar su esencia, pero, más allá de los límites físicos del cuadro, quizás sólo esté un alma gemela, de tal suerte que lo descrito encierra el propio yo del autor. Tal peculiaridad engendra otra: la obra comentada sirve de escudo protector: los autores pueden desvelarse sin timidez, ni falsos pudores, sin resistencia, ni psicológica ni moral, quizás incluso, sin tener

Situación de "Discurso"

Fenómenos de dialogismos

Pacto referencial: "él"= un cuadro

Anafóricos (tiempo y espacio) para mostrar el propio discurso

Anafóricos (espacio) para mostrar el cuadro

Presente atemporal

Empleo del "yo" para organizar y clarificar el discurso:

Presencia de Yo-metadiscursivo

Presencia de Yo-modal.

Subjetividad descriptiva (caracterización)

Presencia masiva de la axiología de signo positivo y negativo

Analogía de signo negativo: fragmentariedad.

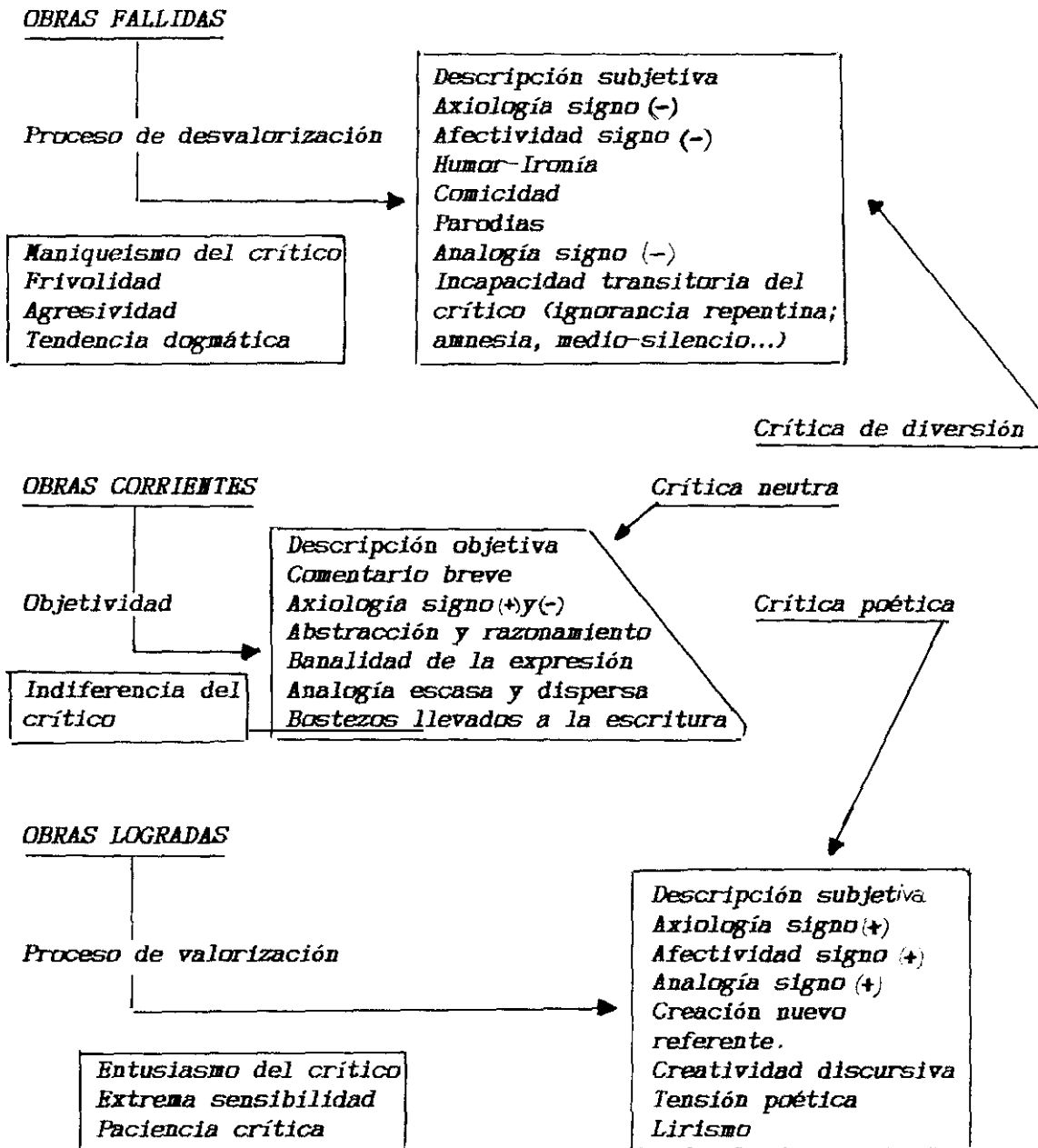
Analogía de signo positivo: unidad, autonomía y creación de un nuevo referente

Comicidad del discurso

Éthos plural

Hemos procurado, en segundo lugar, recoger en un cuadro de tipo sinóptico, lo esencial de la práctica discursiva que los Salones, objeto de nuestro estudio, nos han revelado. Hemos intentado sintetizar su funcionamiento, a partir de tres polos. Naturalmente, se trata de una abstracción, y como tal, no es fiel a ninguna realidad práctica. No obstante, es, a nuestro entender, representativo de lo que ocurre en los textos.

LA CRÍTICA DE ARTE
LOS SALONES



Para finalizar, diremos que los Salones pueden ser considerados como un género literario. Ligados a la actualidad artística, ofrecen impresiones y juicios de valor que generan en la escritura toda una gama de rasgos subjetivos de entre los que destaca la axiología, derivando esta última hacia la analogía cuando el impacto producido por la obra así lo requiera. Al ser de desigual fortuna el acierto pictórico, el discurso oscila entre dos extremos, positivo y negativo, que confieren a los Salones una dinámica que le es propia: comicidad y poeticidad, polos que se oponen y rechazan, marcan los límites entre los que se mueve esta práctica discursiva apta a revelarnos, por mediación de la obra contemplada, un auto-retrato involuntario y polifacético de su autor.

Ciertamente, el género estudiado aquí y sintetizado en el cuadro que acabamos de reseñar no rebasa los límites ya apuntados de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo nos atreveríamos a calificar a aquél de "fundacional" por cuanto lleva en ciernes, por su exuberancia de formas y su riqueza de planteamientos, las distintas modalidades que hoy en día pueblan nuestro universo crítico-literario. Los Salones pueden considerarse, pues, como la base, sólida y estable, sobre la que se levanta toda la crítica de arte posterior.

N O T A S

- (1) Michel Foucault, 1984, pág..31.
- (2) D.J. Kelley, 1975.
- (3) Hans Robert Jauss, in AA.VV., 1986, pág. 62.
- (4) Claudio Guillén, 1984, pág.31.
- (5) Claudio Guillén, 1984, pág.145.
- (6) Philippe Lejeune, 1975, pág. 311.
- (7) Cfr., en especial, los dos capítulos del ensayo de J.L. Gómez Martínez, 1981, "Lo subjetivo en el ensayo" y "El carácter dialogal del ensayo"; págs. 45-49 y págs. 50-53.
- (8) Sobre el concepto de "tensión" cfr. J. Dubois, 1969, págs. 106-107 y Maingueneau, 1976, págs. 120-121.
- (9) A. Bougot, 1877, pág. 25.
- (10) Carlos Gurméndez, 1990, pág. 67.
- (11) Bachelard, 1983 (b), pág.83.
- (12) Suzanne Bertrand, 1959, págs. 12-15.
- (13) Roland Barthes, 1973, pág. 88.
- (14) Pierre Dufour, 1980, pág. 33.
- (15) Cfr. el capítulo "L' 'anima' et l' 'animus'" de Carl Gustav Jung, 1990, págs. 144-199.
- (16) Sobre el concepto de "ethos" cfr. Groupe *M*, 1982, pág. 145 y Maingueneau, 1986, pág. 75 y 1987, pág. 31.

4. BIBLIOGRAFÍA.

4.1. OBRAS DE LOS AUTORES.

4.1.1. Obras de Diderot.

DIDEROT, Denis.

- 1798: Oeuvres... publiées sur les manuscrits de l'auteur par J.-A. Naigeon. Paris, Desroy, Deterville, 1798. 15 vol.
- 1823: Oeuvres. Paris, J.L.J. Brière, 1821-23.
- 1877: Oeuvres complètes. Ed. de J. Assézat et Maurice Tourneux. Paris, Garnier Frères, 1875-1877. 20 vols.
- 1959: Oeuvres esthétiques Ed. de P. Vernière. Garnier, Paris, 1959.
- 1970: Correspondance. Ed. établie, annotée et préfacée par G. Roth, puis J. Varloot. Minuit, Paris, 1955-1970. (16 vol.)
- 1972: Oeuvres complètes. Ed. chronologique. Introduction de Roger Lewinter. Le Club Français du Livre, Paris, 1969-1972. 15 tomes.
- 1975: Les Salons de Diderot. Texte établi et présenté par J. Seznec et de J. Adhémar. Clarendon Press, Oxford, 1975. 4 vol. (1^{re} éd. 1957-1967). t.I, Salons de 1759, 1761, 1763. t.II, Salon de 1765. t.III, Salon de 1767. t.IV, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781.
- 1983: Oeuvres complètes. Ed. critique et annotée, avec les soins de Jean Varloot. Hermann, Paris, 1975-1983. (33 vol. prévus).
- 1984a: Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. Textes présentés par Jacques Chouillet et Gita May. Hermann, Paris, 1984.
- 1984b: Salon de 1765. Edition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl. Hermann, Paris, 1984.
- 1984c: Lettres à Sophie Volland. Choix et préface de Jean Varloot.

Gallimard, Paris, 1984.

- 1985: Oeuvres. Texte établi et annoté par André Billy. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1985 (1^e éd. 1946).

4.1.2. Obras de Baudelaire.

BAUDELAIRE, Charles.

- 1868: Oeuvres complètes. Ed. de Théodore de Banville et Charles Asselineau. Michel Lévy Frères, Paris, 1868-1870.
- 1931: Oeuvres complètes. Ed. critique par F.F. Gautier et Y. Le Dantec. Gallimard, La Nouvelle Revue Française, Paris, 1918-1931. (13 vol.).
- 1933: Salon de 1845. édition critique par A. Ferran. éd. de l'Archer
- 1938: Oeuvres. Texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec. Gallimard, Paris, 1938. (2 vol.).
- 1953: Oeuvres complètes. Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet et Cl. Pichois. Editeur: Louis Conard. Paris, 1922-1953. (19 vol.).
- 1954: Oeuvres complètes. Edition établie et annotée par Y.G. Le Dantec, présentée par Cl. Pichois. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1954.
- 1961: Oeuvres complètes. éd. révisée par Cl. Pichois. Bibliothèque de La Pléiade. 1961.
- 1962: Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres œuvres critiques. Textes établis avec introd., relevé de variantes, notes et bibliographie, par Henri Lemaitre. Garnier Frères, Paris, 1962.
- 1965: Critique d'art. Texte établi et présenté par Cl. Pichois. Armand Colin, Paris, 1965. (2 vol.).
- 1968: Oeuvres complètes. Présenté par Marcel A. Ruff. Seuil, L'Intégrale, Paris, 1968.
- 1973: Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Cl.

Pichois et Jean Ziegler. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1973.
2 tomes.

1975: Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Cl.

1976 Pichois. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1975-76. 2 tomes.

1975b: Salon de 1846. Ed. critique par D.J. Kelley. Clarendon Press
Oxford, 1975.

4.1.3. Obras de Zola.

ZOLA, Emile.

1908: Oeuvres complètes. Fasquelle, Bibl. Charpentier, Paris,
1906-1908. (32 vol.).

1929: Oeuvres complètes. Notes et commentaires de Maurice de
Blond. Texte de l'édition d'Eugène Fasquelle. F. Bernouard,
Paris, 1927-1929. (40 t. en 50 vol.).

1959: Salons. Recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings
et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur Emile Zola
Critique d'art, par F.W.J. Hemmings. Minard-Droz, Paris-
Genève, 1959.

1970a: Mon Salon. Manet. Ecrits sur l'art. Chronologie et préface
par Antoinette Ehrard. Garnier-Flammarion, Paris, 1970.

1970b: Oeuvres complètes. Ed. établie sous la direction de Henri
Mittérand. Cercle du Livre Précieux. C. Tchou, Paris,
1966-1970. (15 vol.).

1970c: Oeuvres complètes. Illustrations originales de Tim.
Levallois Perret. Sous la direction de Gilbert Sigaux.
Cercle du Bibliophile. Paris, 1966-1970.

1974: Le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes. Anthologie
d'écrits sur l'art: présentation et préface de Gaëtan Picon.
Ed. critique, chronologique, bibliographie et index par
Jean-Paul Bouillon. Hermann, Paris, 1974.

1978: Correspondance. Ed. sous la direction de B.H. Bakker. Con-
seiller littéraire, Henri Mittérand. Montréal: Les Presses
de l'Université de Montréal.- Paris: Edit. du C.M.R.S., 1978.
(3 vol.).

- 1979: Mes haines: causeries littéraires et artistiques; Mon salon (1866): Edouard Manet, étude biographique et critique. Présentation de Henri Mitterand. Paris-Genève, Slatkine.
- 1986: Les carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France. Présentation de Henri Mitterand. Paris, Terre Humaine/Plon.

4.2. ESTUDIOS CRITICOS CONSULTADOS.

4.2.1. Estudios críticos sobre Diderot.

ANONYME

- 1844: "Diderot au Salon de 1844", in La chronique. Revue universelle, t.V, 1844, pp. 100-109, 163-172, 231-235, 289-294.

AA.VV.

- 1984: Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781. Hôtel de la Monnaie, Paris, 5 oct.-31 déc. 1984.

AA.VV.

- 1985: Actes du Colloque International Diderot (4-11 juil. 1984). Recueillis par A.M. Chouillet. Paris, Sèvres, Reims, Langes. Aux Amateurs de livres.

AA.VV.

- 1986: Diderot, les Beaux Arts et la Musique. Actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 déc. 1984. Publié par l'Univ. de Provence, Aix-en-Provence.

AA.VV.

- 1987: Diderot. Edició de F. Lafarga. Univ. Barcelona.

ARASSE, D.

- 1970: "Les Salons de Diderot: le philosophe critique d'art", in D. Diderot, Oeuvres Complètes. Ed. chronologique, t. VII. Paris, Club Français du livre, p. I-XVIII.

AMBLY, P. d'.

- 1853: "Diderot et les peintres du XVIIIe siècle", in L'Artiste X, pp. 171-174; 185-188.

L'ARTISTE XI, 1853-1854, pp. 40-43, 71-73, 104-108, 120-123, 135-139.

ASSELINÉ, L.

- 1866: Diderot et le XIXe siècle. Paris, Marpon.

BARBEY D'AUREVILLY, J.A.

- 1880: Goethe et Diderot. , Paris, E. Dentu.

BASSIS, H.

- 1952: "Diderot théoricien du réalisme en peinture", in Europe XXX, n° 82, oct. 1952, pp. 70-78.

BEHETS, A.

- 1944: Diderot critique d'art, avec des extraits commentés et annotés des Salons. Bruxelles, coll. Lebègue.

BRUNETIERE,

- 1882: "Les Salons de Diderot", in Nouvelles études critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris, Hachette, 1882, pp. 295-321. (1e éd. 15 mai 1880, Rev. des Deux Mondes, pp. 457-469).

BUKDAHL, E.M.

- 1966: Diderot est-il l'auteur du Salon de 1771? Trad. du danois par François Marchetti. Kobenhavn, Munksgaard.
- 1980: Diderot. critique d'art I. Théorie et pratique dans les Salons de Diderot. Thèse Univ. de Copenhague. Trad. du danois par J.P. Faucher. Copenhague, Rosenkilde et Bagger.
- 1982: Diderot. critique d'art II: Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps. Rosenkilde et Bagger. (Traduit du danois par J. Piloz.
- 1983: "Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps", in Gazette des Beaux-Arts, CII, juil-déc. 1983, pp. 11-20.

BURTY, Ph.

- 1877: "Les Salons de Diderot", in Maîtres et petits maîtres. Paris, Charpentier, pp. 368-387.

CARTWRIGHT, M.T.

- 1967: "Diderot et l'expression: un problème de style dans la formation d'une critique d'art", in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. Oxford 55, pp. 345-359.

CARTWRIGHT, M.T.

1969a: "Gabriel de Saint-Aubin. An illustrator and interpreter of Diderot's Art criticism", in Gazette des Beaux-Arts 73, pp. 207-224.

1969b: "Diderot, critique d'art et le problème de l'expression", in Diderot studies 13. Genève, Droz.

CHOUILLET, A.M.

1984: L'année Diderot, Bilan publié par la Sté française d'études du XVIIIème siècle

CHOUILLET, J.

1964: "Le mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même", in Revue d'histoire littéraire de la France n° 4.

1972: "Esthétique et littérature (à propos de Diderot)", in L'information littéraire, Paris, XXIV, pp. 55-62.

1973: La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763. S. Paris, Colin. (Thèse Univ. Paris IV, 1972).

1984a: "La poétique du rêve dans les "Salons" de Diderot", in Stanford French Review. Saratoga, California, VIII (1984), pp. 254-256.

1984b: "Du langage pictural au langage littéraire", in AA.VV. Diderot et l'art de Boucher à David. Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 41-54.

1984c: "Le rôle de la peinture dans les clichés stylistiques et dramatiques de Diderot", in Europe, mai 1984, pp. 150-158.

1984d: Diderot, poète de l'énergie. Paris, P.U.F., 1984.

CLEMENT de RIS, L.

1853: "Les Salons de Diderot", in L'Artiste IX, 1852-1853, pp. 17-19, 33-35.

DIDEROT,

1963: Exposition à la Bibliothèque Nationale, 1963.

DIECKMANN, H.

1951: Inventaire du fonds Vandeul. Genève, Droz, 1951.

1959: Cinq leçons sur Diderot. Préf. de J. Pommier. Genève, Droz. Paris, Minard, 1959.

DUCROS, L.

1892: Les Salons de Diderot. Séance solennelle de la rentrée de la Faculté de Droit et des Lettres d'Aix. 1892.

- DUCROS, L.
1894: Diderot, l'homme et l'écrivain. Paris, Perrin.
- DUPEYRON, G.
1963: "L'imagination de Diderot", in Europe 405-406, jan.-fév. 1963, pp. 198-202.
- FAGUET, E.
1890: "Diderot critique d'art", in XVIIIe. s. Etudes littéraires. Paris, Lecène & Oudin.
- FERMIGIER, A.
1970: "L'esthétique du bossu", in D. Diderot. œuvres complètes. Ed. chronol., VI. Paris, Club français du livre, pp.I-XIII.
- FUENTES, C.
s.d.: "El secreto de Diderot", in Quimera n° 49, pp. 55-63.
- GENDZIER, S.J.
1962: "L'interprétation de la figure humaine chez Diderot et Balzac", in L'Année balzacienne, pp. 181-193.
- GILMAN, N.
1950: "Balzac et Diderot: le chef d'œuvre inconnu", in P.M.L.A., pp. 644-648.
- GOETHE, J.W.
1969: "L'Essai sur la peinture de Diderot". Traduit et accompagné de remarques. Prés. Pierre du Colombier, in Gazette des Beaux Arts, 74, 1969 (2), pp. 287-304.
- GUYOT, Ch.
1953: Diderot par lui-même. Paris, Seuil, col. Ecrivains de Toujours.
- GWYNN, B.
1976: "Diderot et la doctrine de l' *"ut pictura poesis"* du XVIIIe siècle", in Chimères (printemps 76), pp. 50-64.
- JALEWSKI, K.A.
1967: "Diderot, critique d'art", in Preuves 198-199 (août-sept. 67), pp. 139-140.
- JANSSENS, R.
1935: "Les Salons de Diderot", in Les maîtres de la critique d'art. Bruxelles, Académie, pp. 19-25.
- JEAN, R.
1963: "Le sadisme de Diderot", in Critique, janv. 1963, pp. 33-50.
- LEFEBVRE, H.
1949: Diderot. Paris, Ed. réunis.

LEMOINE, J.G.

1929: "Les vraies idées de Diderot sur l'art", in L'art vivant. Sept. 1929, pp. 679-683.

1936: "Les idées de Diderot sur la sculpture", in Bulletin des Musées de France. VIII, 141.

LUC, J.

1938: Diderot, l'artiste et le philosophe. Paris, Ed. Sociales Internationales, ch. III, pp. 71-79.

MARTIN, P.

1880: "Greuze et Diderot", in Annales de l'Académie de Mâcon, 1880. Série II, t. II, pp. 77-100.

MAY, Gita

1957: "Chardin vu par Diderot et par Proust", in Publications of the Modern Language Association of America. New York 72, pp. 403-418.

1959: "Diderot devant la magie de Rembrandt", in Publications of the Modern Language Association of America. New York 74, pp. 387-397.

1960: "Diderot et la Présentation au Temple de Giotto", in Modern Language Notes. Baltimore n° 75, pp. 229-233.

1964: "In defense of Diderot's art criticism", in The French Review. Baltimore n° 37, 1963-1964, pp. 3-11, 11-21.

1970: "Les "Pensées détachées sur la peinture" de Diderot et la tradition classique de la "Maxime" et de la "Pensée", in Revue d'histoire littéraire de la France, 70, pp.45-63.

1973: Diderot et Baudelaire critiques d'art. Genève, Droz; Paris, Minard, 1973. (1e éd. 1957).

1984: "Relire et redécouvrir les Salons de Diderot", in Interpréter Diderot aujourd'hui. Colloque de Cerisy, S.F.I.E.D.

NESWARD, P.

1952: Le cas Diderot. étude de caractérologie littéraire. Paris, P.U.F.

MEYER, P.H.

1965: "Introduction à la Lettre sur les sourds et muets", in Diderot Studies VII. Genève, Droz.

MORNET, D.

1941: Diderot. L'homme et l'œuvre. Paris, 1941, IIIe partie, ch. II, pp. 109-111; ch. VI, pp. 180-194.

- NANON, A.
1968: "Le comique de Diderot dans les Salons", in Diderot studies 10, pp. 121-132.
- NIKLAUS, R.
1963: "Diderot et la peinture. Le critique d'art et le philosophe", in Europe, janv.-fév., pp. 231-247.
- PASCHOUD, G.
JUNOD, Ph.
1975: "Diderot critique d'art. Etude bibliographique", in Etudes de Lettres, VIII, pp. 3-35.
- PIERRE, J.
1952: "Compétence et leçons de Diderot critique d'art", in La Pensée, janv. (pp. 81-90), mars (pp. 80-86)
- POMMIER, J.
1945: "Les Salons de Diderot et leur influence au XIXe siècle: Baudelaire et le Salon de 1846", in Dans les chemins de Baudelaire. Paris, Corti, 1945. (Publ. inic. in Revue des Cours et Conférences, 1936, pp. 289-306, 437-452).
- POULET, G.
1952: "Diderot", in Etudes sur le temps humain, 1, chap. XI. Ed. du Rocher, pp. 236-258.
- PRADO, J. del.
1985: "Del tema y del sistema de lo bello en Diderot", in Barcarola, mayo 1985, nº 18.
- PROUST, J.
1959: "La bibliothèque de Diderot", in Revue des Sciences Humaines I, avr.-juin 1958, II, avr.-juin, 1959.
1960: "L'initiation artistique de Diderot", in Gazette des Beaux-Arts 55, pp.225-232.
1961: "Diderot et la physiognomonie", in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises nº 13, juin 1961, pp. 317-329.
1967: Diderot et l'encyclopédie. Paris, A. Colin, 1967. (1e éd. 1962).
1984: "Le Salon de 1767 et les Contes: Fragments d'une poétique pratique de Diderot", in Stanford French Review VII.
- REINACH, J.
1894: Diderot. , Paris, Hachette, 1894, ch. IV, pp. 105-137.

RENAUD, J.

- 1982: "De la théorie à la fiction. Les "Salons" de Diderot", in Studies on Voltaire and the eighteenth century. Oxford 201, pp. 143-162.

SAINTE-BEUVE

- 1852: "Diderot", in Causeries du Lundi, t. III. Paris, Garnier, pp. 228-243.

SAMSON, P.

- 1973: Diderot - Salons (film). Réalisateur: Pierre Samson. Janick Gazio-Calvet et Sylvain Roumette. 34 mm. couleur.- 1973, France.

SEZNEC, J.

- 1951: "Les Salons de Diderot", in Harvard Library Bulletin V, 3, pp. 267-289.
- 1955: "Diderot et les plagiat de M. Pierre", in Revue des Arts, pp. 67-74.
- 1956: "Falconet, Voltaire et Diderot", in Studies on Voltaire and the XVIIIth. cent. II. Genève, Inst. et Musée Voltaire, pp. 43-59.
- 1959: "Diderot et Phryné", in Gazette des Beaux Arts, II, pp. 325-330.
- 1960: "Le 'Musée' de Diderot", in Gazette des Beaux Arts 55, pp. 343-356.
- 1961: "L'autographe du Salon de 1767", in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises n° 13, juin 1961, pp. 331-338.
- 1963: "Diderot et Sarrazine", in Diderot Studies IV. Droz, Genève, pp. 237-245.
- 1965: "Les derniers "Salons" de Diderot", in French Studies. Oxford, pp. 111-124.
- 1966: "Diderot et l'affaire Greuze", in Gazette des Beaux Arts n° 67, pp. 339-350.
- 1967: D. Diderot. Sur l'art et les artistes. Paris, Hermann.
- 1971: "Trois mauvais tableaux pour le roi de Pologne", in Diderot Studies 14. Genève, Droz, pp. 167-183.

STAROBINSKI, J.

- 1972: "Diderot et la parole des autres", in Critique XXVIII, pp. 3-22.

- 1984: "Diderot dans l'espace des peintres", in AA.VV. Diderot et l'art de Boucher à David. Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux. pp. 21-40.
- THOMAS, J.
 1938: L'humanisme de Diderot. Paris, Belles Lettres. (Chap. IV, "L'humanisme et l'art", pp. 119-148).
- TROUSSON, R.
 1964: "Diderot et l'antiquité grecque", in Diderot Studies VI. Genève, Droz, pp. 215-245.
- VERNIERE, P.
 1956: "Diderot et C.L. Hagedorn: une étude d'influence", in Revue de Littérature Comparée XXX, pp. 239-254.
 1968: "Diderot, critique d'art", in La quinzaine littéraire. Paris 50 (15 mai 1968), pp. 16-17.
- WILSON, A.M.
 1985: Diderot. Sa vie et son oeuvre. Paris, Robert Laffont, Ramsay, coll. Bouquins. (1e éd., 1957). Traduit de l'anglais par G. Chahine, A. Lorenceau et A. Villelaur.

4.2.2. Estudios críticos sobre Baudelaire.

AA.VV.

1961: Baudelaire. Paris, Hachette, coll. Génies et Réalités.

AA.VV.

1967: Baudelaire. Num. spécial revue Europe, avril-mai 1967, n° 456-457.

AA.VV.

1968a: Colloque Baudelaire à Nice (25-27 mai 1967), publié dans: Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice. Paris, Minard, 2e et 3e trim. 1968.

AA.VV.

1968b: "Baudelaire et la critique d'art", in Preuves n° 207, mai 1968.

ABE, Y.

1962: "Un enterrement à Ornans" et "L'habit noir" baudelairien. Sur les rapports de Baudelaire et de Courbet". Etudes de Langue et Littérature Française 1, 1962, 29-41, in Bulletin de la société japonaise de langue et littérature française n° 1.

1969: "Baudelaire face aux artistes de son temps", in Revue de l'Art n° 4, pp. 85-89.

1972: "Notes sur Stendhal et Baudelaire critiques d'art. Du Salon de 1824 au Salon de 1846", in Etudes de Langue et Littérature françaises. Tokyo 20 (mars 1972), pp. 42-52.

ADHEMAR, J.

1952: "De quelques sources iconographiques des romans de Zola", in Catalogue de l'Exposition Emile Zola de 1952. Paris, Bibliothèque Nationale.

1958: "Baudelaire critique d'art", in Revue des Sciences Humaines. Lille (1958), janv.-mars, pp. 111-119.

1979: "L'éducation artistique de Baudelaire fait par son père (François B.)", in Gazette des Beaux Arts XCIII, janv.-juin 1979, pp. 125-134.

AUSTIN, L.I.J.

1956: L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique. Paris, Mercure de France.

1968: "Baudelaire et Delacroix", in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice. Paris 4.5, 2e et 3e trim. 1968, pp. 13-23.

- BANDY, W.T.
PICHOLS, Cl.
1967: Baudelaire devant ses contemporains. Paris, Le Monde en 10/18, (1e éd. Ed. du Rocher, Monaco, 1957).
- BAUDELAIRE**
1957: Catalogue Exposition de la Bibliothèque Nationale. Paris.
- BAUDELAIRE**
1969: Catalogue Exposition du Petit Palais, 1968-69.
- BECQ, A.
1977: "Baudelaire et "l'amour de l'art". La dédicace aux "bourgeois" du Salon de 1846", in Romantisme 17-18 (1977), pp. 71-78.
- BERENCE
1957: "Baudelaire et les artistes" in Les Nouvelles littéraires Paris, 6 juin 1957.
- BERTHIER, Ph.
1980: "Des images sur les mots, des mots sur les images. A propos de Baudelaire et Delacroix", in Revue d'histoire littéraire de la France LXXX pp. 900-915.
- BONNEFOY, Y.
1977: "Baudelaire contre Rubens", in Le nuage rouge. Essais sur la poétique. Paris, Mercure de France, 1977. (1e éd. in L'éphémère 9, printemps 1969, pp. 72-112).
- BOUGNOL, J.P.
1977: "Une source du Salon de 1859", in Bull. baudelairien XII, 2 (hiver 1977), pp. 19-21.
- BRUGMANS, H.
1938: "Quelques remarques sur Diderot et l'esthétique baudelairienne", in Neophilologus XXIII, pp. 284-290.
- CAIN, J.
1958: "Baudelaire critique d'art", in La Nouvelle Revue des Deux Mondes. Paris, mai-juin 1958, pp. 246-257.
- CALVET-SERULLAZ, A.
1969: "A propos de l'exposition baudelaire: l'exposition du bazar Bonne-nouvelle de 1846 et le Salon de 1859", in Bulletin de la société de l'histoire de l'art français. pp. 123-134.
- CASTEX, P.-G.
1969: Baudelaire critique d'art. Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur.

- CELLIER, L.
1965: "D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron", in Cahiers internationaux de Symbolisme n° 8, pp. 3-14.
- CHADEFAUX, M.-C.
1968: "Le Salon caricatural de 1846 et autres Salons caricaturaux" in Gazette des Beaux Arts, mars 1968.
- CHAMBERS, R.
1981: "Je dans les Tableaux Parisiens de Baudelaire", in Nineteenth Century French Studies. Fredonia, U.S.A., IX (80-81), pp. 59-68.
- COUDERT, M.-L.
1967: "Un peintre non figuratif et un critique romantique", in Europe. Numéro spécial: Baudelaire, n° 456-457.
- DEGUY, M.
1967: "Les Salons" in Les Lettres françaises. 31 août-6sept.
- DEMORIS, R.
1969: "Hiérarchie et dualisme dans la critique picturale chez Baudelaire", in Nottingham French Studies 8,2, pp.69-82.
- DROST, W.
1957: "L'inspiration plastique chez Baudelaire", in Gazette des Beaux Arts, mai 1957, pp. 321-326.
1958: "Baudelaire et le néobaroque", in Gazette des Beaux Arts, t. XXXVII bis, 1950 (publié en 1958), pp. 115-136.
1959: "Baudelaire et le baroque belge", in Revue esthétique XIII, juill.-déc. 1959, pp. 33-60.
1968: "De la critique d'art baudelairienne", in Annales de la Faculté des Lettres et des sciences humaines de Nice. Paris, 4-5 (2e et 3e trim. 1968), pp. 79-88.
- EMMANUEL, P.
1982: Baudelaire, la femme et Dieu. Paris, Seuil, col. Points, 1982.
- FERMIGIER, A.
1968: "Critique poétique et critique historique", in Preuves 207, pp. 27-31.
- FERRAN, A.
1933: Le Salon de 1845 de Ch. Baudelaire. Toulouse, L'Archer, 1933.
1968: L'esthétique de Baudelaire. Paris, Wize. (1e éd.: Hachette, 1933).

- FLORENNE, Y.
1971: "La muse de plastique de Baudelaire. Critique et création", in La nouvelle Revue des Deux Mondes. Paris, janv.-mars 1971, pp. 571-579.
- FOUCART, B.
1969: "A propos de l'exposition de Baudelaire", in L'information d'Histoire de l'Art, n° 1, pp. 35-43.
- GATEAU, J.-Ch.
1971: "Picasso ou l'anti-Baudelaire", in Revue des sciences Humaines. Lille 36, pp. 261-270.
- GENDREAU, G.
PICHOLS, C.
1957: "Autour d'un billet inédit de Baudelaire; par qui le poète fut-il présenté à Delacroix?", in Revue d'histoire littéraire n° 57, pp. 574-578.
- GILMAN, M.
1936: "Le cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne", in Revue de littérature comparée, janv.-mars 1936, pp. 91-97.
1939: "Baudelaire et Stendhal", in Publications of the modern language Association. Mars 1939, pp. 288-296.
1971: Baudelaire the critic. New York, 1971. (1e éd., Columbia Univ. Press, 1943).
- GUINARD, P.
1967: "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", in R.H.L.F., n° esp. Baudelaire, avril-juin 1967, pp. 310-329.
- GIROUX, R.
1971: "Introduction à la thématique critique de Baudelaire. Absorption, profondeur et dégagement", in Revue des Sciences Humaines 36, pp. 187-205.
- HENRY-LEVY, B.
1988: Les derniers jours de Charles Baudelaire. Paris, Grasset.
- HORNER, L.
1956: Baudelaire. critique de Delacroix. Genève, Droz.
- HUYGHE, R.
1955: L'esthétique de l'individualisme à travers Delacroix et Baudelaire. Oxford, Clarendon Press.
1961: "Le poète à l'école du peintre", in Baudelaire. Paris, Hachette, coll. Génies et Réalité, pp. 207-234.

- JOUVE, P.J.
1958: Le tombeau de Baudelaire. Paris, Seuil (1e éd. La Bacconnière, 1942).
- JULLIAN, R.
1953: "Delacroix et Baudelaire", in G.B.A., déc. 1953, n° 42, pp. 311-326.
1970: "Note sur Baudelaire et Balzac", in B.S.H.A.F.
- KAISER, J.R.
1979: "Baudelaire, Manet, Rossetti et Mallarmé", in Bull. baudelairien XIV, 2 (hiver 1979), pp. 14-16.
- KANTERS, R.
1961: "Je considère le poète comme le meilleur des critiques", in Baudelaire. Paris, Hachette, pp. 189-205.
- KELLEY, D.J.
1969: "Deux aspects du "Salon de 1846" de Baudelaire. La dédicace aux Bourgeois et la couleur", in Forum for modern language studies. St. Andrews (Scotland) 5 - pp. 331-346.
1971: "Delacroix, Ingres et Poe. Valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'œuvre critique de Baudelaire", in Revue d'histoire littéraire de la France. Paris 71, pp. 606-614.
1975: Salon de 1846. Oxford, Clarendon Press.
- LACAMBRE, G. et J.
1969: "A propos de l'exposition Baudelaire: les Salons de 1845 et 1846", in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, année 1969, F. de Nobele, 1971, pp. 107-121.
- LECAYE, H.
1968: "A propos de Baudelaire et de Manet", in Preuves 209-210, Août-Spt. 1968, pp. 138-142.
- LEMAITRE, H.
1962: BAUDELAIRE: Curiosités esthétiques. L'Art romantique. Paris, Garnier.
1980: BAUDELAIRE: Petits Poèmes en Prose. (Le Spleen de Paris). Paris, Garnier.
- MAURON, Ch.
1966: Le dernier Baudelaire. Paris, Corti.
- MAY, Gita.
1973: Diderot et Baudelaire critiques d'art. Genève, Droz; Paris, Minard (1e. éd. 1957).

MOUIN, G.

- 1968: "Baudelaire devant une critique structurale", colloque Baudelaire de Nice (25-27 mai 1967), in Annales de la Fac. des Lettres et des Sciences Humaines de Nice. Paris, 2e et 3e trim. 1968, pp. 155-160.

NICHAUD, G.

- 1968: "Baudelaire devant la nouvelle critique", colloque Baudelaire de Nice (25-27 mai 1967), in Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice. Paris, 2e et 3e trim. 1968, pp. 139-154.

MILLAN ALBA, J.A.

- 1986: CHARLES BAUDELAIRE: Pequeños Poemas en Prosa. Los paraísos artificiales. Madrid, Cátedra, Letras Universales.

MOSS, A.

- 1973: Baudelaire et Delacroix. Paris, Nizet.

PAZ, O.

- 1968: "Présence et présent", in Preuves 207, pp. 7-15.

PIA, P.

- 1975: Baudelaire par lui-même. Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", (1e éd. 1952).

PICHOIS, Cl.

- 1958a: "Comme un soupir étouffé de Weber ou Baudelaire, Delacroix et Théophile Silvestre", in Divan 50, 306 (avr.-juin 1958), pp. 326-333.
- 1958b: "Baudelaire en 1847", in Revue des Sciences humaines.
- 1967: Baudelaire, Etudes et témoignages. Neuchâtel, La Baconnière.
- 1971: "Documents baudelairiens: Baudelaire, Courbet, Emerson", in Etudes baudelairiennes 2 (1971), pp. 160-180.

POMMIER, J.

- 1945: Dans les chemins de Baudelaire. Paris, Corti.

POULET, G.

- 1967: "Baudelaire et la critique d'identification", in Paragone n° 214 (déc. 1967), pp. 18-37.
- 1968: "Baudelaire précurseur de la critique moderne", in Journées Baudelairiennes. Actes du Colloque Namur (Bruxelles, 10-13 oct. 1967). Académie Royale de Langue et de Littérature Française, pp. 232-238.

- PREVOST, J.
 1943: "Ce que Baudelaire doit à Goya", in Formes et couleurs n° 5, (t. 2).
 1971: Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétiques Paris, Mercure de France, 1971. (1e éd. 1953).
- RANC, A.
 1869: "Charles Baudelaire critique d'art", in Revue internationale de l'art et de la curiosité en 1869, vol. I, janv.-juin, pp. 190-201.
- RAYMOND, M.
 1967: "Baudelaire et la sculpture". (Actes du colloque Namur - Bruxelles, 1967), in Preuves 207, pp. 48-52.
- REBEYROL, Ph.
 1949: "Baudelaire et Manet", in Les temps modernes, oct. 1949.
- RITCHIE, E.S.
 1979: Le regard de Baudelaire sur Ingres. Thèse 3e cycle. Univ. de Paris I.
- ROY, Cl.
 1961: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent", in Baudelaire. Paris, Hachette, coll. Génies et Réalité, pp. 241-258.
- SACY, S. de.
 1958: "Baudelaire et la distance critique", in Revue des Sciences Humaines, janv.-mars 1958, pp. 81-93.
- SARTRE, J.-P.
 1957: Baudelaire. Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI
 1968: "De la critique à la poésie" in Preuves 207. Mai 1968.
 1989: La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire. Paris, Julliard.
- ZIMMERMAN, N.
 1976: "Zola et Baudelaire esthéticiens", in Bulletin Baudelairien tome 12, n° 1, été 1976, pp. 14-17.

4.2.3. Estudios críticos sobre Zola.

ADHEMAR, J.

1952a: De quelques sources iconographiques des romans de Zola. Catalogue de l'exposition E. Zola de 1952. Paris, Bibliothèque Nationale.

1952b: "La myopie de Zola", in *Aesculape*, 33e année, nov. 1952, pp. 194-197.

1960: "Le cabinet de travail de Zola", in *Gazette des Beaux Arts* n° 56, pp. 285-298.

ADHEMAR, J. et H.

1969: "Le critique d'art", in AA.VV., *Zola*. Paris, Hachette, coll. Génies et Réalités, pp. 53-70.

ALEXIS, P.

1882: Emile Zola, notes d'un ami. Paris, Charpentier.

BASCHET, R.

1966: "La critique d'art d'E. Zola (1866-1896)", in *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* (déc. 1966), pp. 360-370.

BECKER, C.

1978: "Zola 1862-1867. Elaboration d'une esthétique 'moderne'", in *Romantisme* VII, 21-22 (1978), pp. 117-123.

BESSON, G.

1968: "La critique d'art d'Emile Zola", in *Les Lettres françaises* 4-11 sept. 1968. (Repris en préface de l'édit. Tchou des Salons et études de critique d'art, 1969).

BORIE, J.

1971: Zola et les mythes ou de la nausée au salut. Paris, Seuil.

BRADY, P.

1961a: "La peinture de Claude Lantier. Contribution à l'étude de Zola, critique d'art", in *Revue des Sciences Humaines*. Lille, janv.-fév. 1961, pp. 89-101.

1961b: "Claude Lantier", in *Les cahiers naturalistes* n° 17, pp. 10-18.

COURTHION, P.

1968: "Petite note sur Zola critique d'art", in *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469, pp. 252-255.

- DEFFOUX, L.
1928: "Les Goncourt, E. Zola et l'impressionisme", in Revue mondiale CLXXXVI, p. 236-244, 1er déc. 1928.
- DOUCET, F.
1923: L'esthétique de Zola et son application à la critique. Paris, Nizet et Bastard.
- EBIN, I.N.
1945: "Manet et Zola", in Gazette des Beaux Arts, t. 27 de la 6e série, pp. 357-378.
- EHRARD, A.
1968: "Zola et Courbet", in Europe n° 468-469, avril-mai 1968, pp. 241-251.
1970: Introduction à Mon Salon - Manet. Paris, Garnier-Flammarion.
1972: "Zola et Gustave Doré", in Gazette des Beaux Arts LXXIX pp. 185-192.
1973: Zola, critique d'art. Thèse 3e cycle. Univ. de Paris X, Nanterre, (Dactylographiée).
- EMILE ZOLA
1952: Exposition organisée pour le 50e anniversaire de sa mort. Paris, Bibl. Nationale, déc. 1952. Catalogue de Jean Adhémar. Préfacé de Julien Cain.
- GODENNE, J.
1970: "Le tableau chez Zola. Une forme, un microcosme", in Les cahiers naturalistes 16, pp. 135-143.
- GUEDJ, A.
1968: "Diderot et Zola, essai de redéfinition du naturalisme", in Europe, avril-mai 1968, pp. 287 et ss.
- HANON, Ph.
1967: "A propos de l'impressionnisme de Zola", in Les cahiers naturalistes n° 34, pp. 139-147.
- HEMMINGS, F.W.J.
1957: "Zola faux-frère de Manet? ou les citations dangereuses", in Les cahiers naturalistes n° 8-9, pp. 386-389.
1959: "Emile Zola, critique d'art", in E. Zola, Salons. Paris, Genève, Minard-Droz, pp. 9-40.
- HEMMINGS, F.W.J.
WIESS, R.J.
1958: "Un "Salon" inconnu de Zola" ("Nos peintres au Champ de Mars"), in Revue des Sciences Humaines, Lille, pp.519-529.

- JOURDAIN, F.
1956: "En dépit de la légende, seul Zola avait pressenti le génie de Cézanne", in Les lettres françaises. Paris, 2 août 1956, p. 11.
- KANES, M.
1963: L'atelier de Zola. Textes de journaux 1865-1870, recueillis et présentés par Martin Kanes. Genève, Droz.
- LANOUX, A.
1954: Bonjour monsieur Zola. Paris, Amiot-Dumont.
1978: "Zola et la peinture", in Magazine littéraire Paris 132 (janv. 1978), pp. 20-22.
- LAUBRIET, P.
1968: "Zola et les arts", in Europe 1968 (avril-mai), pp. 394-399.
- LEDUC-ADINE, J.-P.
1980: "Le vocabulaire de la critique d'art en 1866 ou les cuisines des beaux-arts", in Les cahiers naturalistes 54, pp.138-153.
- MARCUSSEN, M.
OLRIK, H.
1980: "Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes. Perception et représentation", in Revue d'histoire littéraire de la France LXXIX, pp. 965-977.
- MITTERAND, H.
1958: "Un jeune homme de province à Paris, Emile Zola de 1858 à 1861", in Les cahiers naturalistes n° 11, pp. 444-453.
1962: Zola, journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus. Paris, A. Colin.
1968: "Le regard de Zola", in Europe n° 468-469, avril-mai 1968, pp. 182-199.
- MITTERAND, H.
SUWALA, H.
1968: E. Zola, journaliste. Bibliographie: Chronologique et analytique. Paris, Les Belles Lettres.
- MITTERAND, H.
VIDAL, J.
1963: Album Zola. Paris, Gallimard, La Pléiade.
- NEWTON, J.
1967a: "Emile Zola impressionniste", in Les cahiers naturalistes n° 33, pp. 39-52.

- NEWTON, J.
1967b: "Emile Zola impressionniste II", in Les cahiers naturalistes n° 34, pp. 124-138.
- NEWTON, J.
FOL, M.
1979: "L'esthétique de Zola et de Rodin, le Zola de la sculpture", in Cahiers naturalistes XXV 53, pp. 75-80.
- PICON, G.
1974: "Zola et ses peintres", in E. Zola, le bon combat. Paris, Hermann.
- REAUD, L.
1938: Emile Zola et son oeuvre. Conférence donnée au foyer du Français antifasciste le 9 février 1938. Barcelone, Ed. du Foyer du Français antifasciste.
- RIPOLL, R.
1980: "Littérature et politique dans les écrits de Zola (1879-1881)", in Les cahiers naturalistes 54, pp. 41-53.
- SUWALA, H.
1968: "La formation des idées littéraires de Zola dans les années 1860-1864", in Europe, avril-mai 1968, pp. 268-280.
- WALTER, R.
1964: "Emile Zola et Claude Monet", in Les cahiers naturalistes n° 26, pp. 51-61.
1969: "Critique d'art et vérité. Emile Zola en 1868", in Gazette des Beaux Arts 1969 (1), pp. 225-234.
- WURMSER, A.
1968: "Zola et la haine", in Europe, n° 468-469, avril-mai 1968, pp. 74-82.

4.2.4. Lingüística, semiología y enunciación.

ANSCOMBRE, J.C.

DUCROT, O.

- 1976: "L'argumentation dans la langue", in *Langages* 42. Juin 1976, pp. 5-27.

AUSTIN, J.L.

- 1970: Quand dire, c'est faire. Paris, Seuil. Traduction française de How to do things with words, Oxford, 1962.

- 1983: "Realizativo - Constatativo", in Luis Manuel Valdés Villanueva, Significado y acción. Valencia, Episteme minor.

BALLY, Ch.

- 1951: Traité de stylistique française. Paris, Klincksieck. 2 vol, 3e éd. (1e éd., Heidelberg, 1909).

- 1965: "Théorie de l'énonciation", première partie de Linguistique générale et linguistique française. Berne, Francke. 4e éd., (1e éd., 1932).

BARTHES, R.

- 1953: Le degré zéro de l'écriture (1e éd. Le Seuil, Paris, 1953) en poche, suivi de Éléments de sémiologie. Coll. "Médiations", Gonthier, 1965.

BENVENISTE, E.

- 1966: Problèmes de linguistique générale, I. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris, Gallimard.

- 1970: "L'appareil formel de l'énonciation", in *Langages* 17, mars 1970, pp. 12-18.

- 1974: Problèmes de linguistique générale, II. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris, Gallimard, col. TEL.

BUSTOS, E. de

- 1977: "Semántica, Semiología y Semiótica" in Comunicación y lenguaje. Madrid, Karpos, p.135-160.

CERVONI, J.

- 1987: L'énonciation Paris, P.U.F..

DUBOIS, J.

- 1969: "Énoncé et énonciation", in *Langages* 13, mars 1969, pp. 100-110.

DUBOIS, J.

SUMPF, J.

- 1969: "Problèmes de l'analyse du discours", in *Langages* 13, mars 1969, pp.3-7.

DUCROT, O.

- 1972: Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique. Paris, Hermann ("Savoir"), 1972.

- 1975: "Je trouve que", in *Semantikos*, vol. 1, n° 7, 1, pp.63-88.

- 1980a: Les mots du discours. Paris, Minuit.

- 1980b: "Enonciation", in *Encyclopaedia Universalis*. (Supplément)

- 1984: Le Dire et le dit. Paris, Minuit.

GREIMAS, A.-J.

- 1966: Sémantique structurale. Paris, Larousse, coll. Langue et Langage.

HAMON, Ph.

- 1981: Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, Hachette.

JACQUES, F.

- s.d.: "Pragmatique", in *Encyclopaedia Universalis* t. 15. Corpus. pp. 6-10.

JAKOBSON, R.

- 1963: Essais de linguistique générale. Paris, Minuit.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.

- 1977: La connotation. Lyon, P.U.F.

- 1980: L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. Paris, Colin.

KRISTEVA, J. et al.

- 1975: Langue, discours, société. Pour E. Benveniste. Paris, Le Seuil.

LANGAGES N° 43. Septembre 1976. Modalités: logique, linguistique, sémiologie.

LANGAGES N° 77. Mars 1985. "Le sujet entre langue et parole(s)".

LANGAGES N° 80. Décembre 1985. "De l'énonciation au lexique".

LECOINTRE, S.

LE GALLIOT, J.

- 1972: "L'appareil formel de l'énonciation dans Jacques le fataliste", in *Le français moderne*. Paris, XL, 1972, pp. 221-232.

LECOINTRE, S.

LE GALLIOT, J.

- 1973: "Le je(u) de l'énonciation", in Langages 31, sept. 1973, pp. 64-79.

MAINGUENEAU,

- 1976: Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris, Hachette. Université, coll. Langue, linguistique, communication.

- 1981: Approche de l'énonciation en linguistique française. Paris, Hachette. coll. Langue, linguistique, communication.

- 1986: Éléments de Linguistique pour le texte littéraire. Paris, Bordas,

- 1987: Nouvelles tendances en analyse du discours. Paris, Hachette.

MARTINS-BALTAR, M.

- 1977: De l'énoncé à l'énonciation: une approche des fonctions intonatives. Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud. Paris, Crédif.

MONGE, F.

- 1977: "Panorama de la lingüística actual" in Comunicación y lenguaje. Madrid, Karpos, pp.29-45.

POTTIER, B.

- 1976: Linguistique générale. Théorie et description. Klincksieck, Paris, 1976.

SAUSSURE, F.

- 1976: Cours de Linguistique générale. Paris, Payothèque Ed. préparée par Tullio de Mauro

SEARLE, J.R.

- 1986: Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje. Cátedra-teorema, Madrid, 1986 (2ª ed.). Trad. de Luis M. Valdés Villanueva.

TODOROV, T.

DUCROT, O.

- 1972a: "Énonciation" in Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, Seuil, pp.405-410.

- 1972b: "Genres littéraires" in Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, Seuil, pp.317-324.

4.2.5. Poética, retórica y crítica literaria.

AA.VV.

1986: Théorie des genres. Paris, Seuil, col. Points.

AA.VV.

1990: Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. Paris, Bordas.

AULLON DE HARO, P.

1987a: Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII. Madrid, Taurus, col. Historia crítica de la literatura hispánica nº 14, 1987.

1987b: Los géneros ensayísticos en el siglo XIX. Madrid, Taurus, col. Historia crítica de la literatura hispánica nº 19, 1987.

1987c: Los géneros ensayísticos en el siglo XX. Madrid, Taurus, col. Historia crítica de la literatura hispánica nº 26, 1987.

BARTHES, R.

1964: Essais critiques. Paris, Seuil, col. "Tel quel".

BERNARD, S.

1959: Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris, Nizet.

CHAMPIGNI, R.

1967: Pour une esthétique de l'essai. Paris, Minard, Lettres Modernes.

COURTES,

1989: Sémantique de l'énoncé. Paris, Hachette.

DOUBROVSKY, S.

1966: Pourquoi la nouvelle critique. Paris, Mercure de France.

DURAND, G.

1983: Le Décor mythique de la chartreuse de Parme. Paris, Corti. 3e.éd. (1ère. éd. 1961).

ECD, U.

L'Œuvre ouverte. Paris,

ESCARPIT, R.

1960: L'humour. Paris, P.U.F.

FONTANIER, P.

1977: Les figures du discours. Paris, Flammarion.

GENETTE, G.

1972: Figures III. Paris, Seuil. Col. Poétique.

- GENETTE, G.
 1979: Introduction à l'architexte. Paris, Seuil. Col. Poétique.
- 1982: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Seuil, Col. Poétique.
- GOMEZ MARTINEZ, J.L.
 1981: Teoría del ensayo. Salamanca, Universidad.
- GROUPE *M*
 1982: Rhétorique générale. Paris, Seuil, col. Points.
- GUILLEN, C.
 1985: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Crítica.
- HENRY, A.
 1971: Métonymie et métaphore. Paris, Klincksieck.
- JAKOBSON, R.
 1977: Huit questions de poétique. Paris, Seuil, col. Points.
- JOLLES, A.
Les formes simples. Paris, Seuil.
- JUST, F.
 1975: "Le JE à la recherche de son identité", in Poétique 24, pp. 479-487.
- LE GUERN, N.
 1973: Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris, Larousse, col. Langue et langage.
- LEJEUNE, Ph.
 1975: Le pacte autobiographique. Paris, Seuil.
- 1986: Moi aussi. Paris, Seuil.
- MAUROY, Ch.
 1963: Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris, Corti.
- MORIER
 1961: Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris, P.U.F.
- OLBRECHTS-TYTECA, L.
 1974: Le comique du discours. Ed. de l'Univ. de Bruxelles.
- POULET, G.
 1971: La conscience critique. Paris, Corti.

PRADO BIEZMA, J. del.

- 1978: "Notas en torno a la estructura semántica de la oda *Les révolutions* de Lamartine", in Filología Moderna 63-64, febrero-junio 1978.
- 1982a: "Estructura metafórica del metalenguaje de la poesía en V. Hugo", in Filología Moderna. 71-73. Universidad Complutense, Madrid.
- 1982b: "La poétique patricienne: métaphore et/ou prise de chair", in Cahiers Patrice de La Tour du Pin nº 1. Déc. 1982.
- 1983a: "La función poética: el problema del referente", in Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Vol. I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Madrid, C.S.I.C., p. 473-490.
- 1983b: "Les vrais lieux...? (Yves Bonnefoy)", in Bulletin Bibliographique de l'Institut de Pau. nº13. pp.109-120.
- 1984: Cómo se analiza una novela. Madrid, Alhambra Univ.
- 1985: "De la naturaleza subversiva del objeto literario", in Filología moderna 77. Univ. Complutense, Madrid.
- 1986: "Metáfora y estructuración metafórica del texto", in Teoría del discurso poético. Ve Colloque du S.E.L. Université de Toulouse-Le-Mirail.
- 1988: "Marcel Proust. La escritura del 'yo' como realismo". Estudio previo a Un amor de Swann. Madrid, Cátedra.
- 1990: Para leer a Marcel Proust. Madrid, Palas Atenea, 1990.

PROPP, W.

- 1965: Morphologie du Conte. Paris, Seuil.

PROUST, M.

- 1989: Contre Sainte-Beuve. Paris, Folio Essais.

RAYMOND, J.

- 1968: "Qu'est-ce que lire", in Linguistique et littérature. Numéro spécial de La Nouvelle Critique.

RICHARD, J.-P.

- 1955: Poésie et profondeur. Paris, Seuil.
- 1961: L'univers imaginaire de Mallarmé. Paris, Seuil.

SIMONIN-GRUMBACH, J.

- 1975: "Pour une typologie des discours", in Langue, discours, société. Pour E. Benveniste. Sous la direction de Julia Kristeva. J.C. Milner, N. Ruwet. Paris, Seuil, pp. 85-121.

STAROBINSKI, J.

- 1970: "Le style de l'autobiographie", in Poétique 3, pp. 257-265.
- 1989: L'oeil vivant, II: La relation critique. Paris, Gallimard, (Ed. de 1970).

STEMPEL, W.D.

- 1968: "Pour une description des genres littéraires", in Actes du XIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Bucarest, pp. 560-572.

TODOROV, T.

- 1967: Littérature et signification. Paris, Larousse, Col. Langue et Langage, 1967.
- 1971: Poétique de la prose. Paris, Seuil, col. Poétique.
- 1978: Les genres du discours. Paris, Seuil, col. Poétique.

TODOROV, T. et al.

- 1979: Sémantique de la poésie. Paris, Seuil, col. Points.

TUTESCU, M.

- 1975: Précis de sémantique française. Paris, Klincksieck.

WEBER, J.P.

- 1960: Genèse de l'œuvre poétique. Paris, Gallimard.

WELLEK, R.

WARREN, A.

- 1971: La théorie littéraire. Paris, Seuil.

4.2.6. Literatura, historia, arte, filosofía...

AA.VV.

s.d.: La grande histoire de la peinture. Coll. établie sous la direction de Jacques Lassaingne. Skira (16 vols.). Tomos consultados: nº 5: "Les peintres de la Renaissance italienne", nº 8: "Réalisme et Classicisme au XVIIe siècle" y nº 10.

AA.VV.

1978: Le Naturalisme. Colloque de Cerisy. Paris, U.G.E., col. 10/18.

AA.VV.

1980: Littérature et peinture en France de 1830 à 1900. Colloque organisé par la Sté Littéraire de la France, le 1er déc.
1979, in Revue d'Histoire Littéraire de la France nº 6, nov.-déc. 1980.

AA.VV.

1983: MAHET. Catalogue de l'exposition 22avril-1août 1983. Paris, Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées.

BACHELARD, G.

1978: La poétique de la rêverie. Paris, P.U.F. (1e éd., 1960).

1983a: L'eau et les rêves. Paris, Corti, (1e éd., 1942).

1983b: La poétique de l'espace. Paris, P.U.F., (1e éd., 1957).

1985: La psychanalyse du feu. Paris, Gallimard, col. Folio, (1e éd., 1937).

BARTHES, R.

1973: Le plaisir du texte. Paris, Seuil.

1975: "Rasch" in Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste. Paris, Seuil.

1986: Le texte et l'image. Editions Paris Musées.

BASSY, A.-M.

1973: "Iconographie et littérature: essai de réflexion critique et méthodologique", in Revue française d'histoire du livre. Bordeaux.

BENEZIT, E.

1976: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Paris, Gründ.

- BOUGOT, A.
1877: Essai sur la critique d'art. Hachette.
- BRUNOT, F.
1931: "Naissance et développement de la langue de la critique d'art en France", in Revue de l'art ancien et moderne, t. LIX.

1966: L'Histoire de la langue française des origines à nos jours. Tome VI, chap. 1: "La langue de la peinture". Paris, A. Colin, pp. 679-742.
- CABANIS, J.
1985: Le musée espagnol de Louis-Philippe Goya. Paris, Gallimard.
- CHAMPFLEURY,
1990: Son regard et celui de Baudelaire. Textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre. Hermann, col. Savoir. (Nouvelle éd. corrigée et augmentée du recueil CHAMPFLEURY Le Réalisme. Hermann, 1973).
- CHOUILLET, J.
1974: L'esthétique des Lumières. Paris, P.U.F.
- CHRONOLOGIE IMPRESSIONNISTE.
1981: Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.
- CLAY, J.
1971: L'Impressionnisme. Réalités-Hachette, Paris, 1971. Préface René Huyghes.
- DANON-BOILEAU, L.
1987: Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique. Paris, Ophrys.
- DE LA ENCINA, J.
1957: "Crítica de arte, de Baudelaire a Malraux", in Quadernos americanos 94, pp. 246-255.
- DUFOUR, P.
1980: "Texte poétique et texte plastique dans la critique d'art d'Apollinaire", in Thélème. Revista española de estudios franceses. Nº 1., pp. 19-36.
- DURAND, G.
1976: L'imagination symbolique. Paris, P.U.F., 3e. éd. (1ère.éd. 1964)

1982: Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 9e. éd. (1ère. éd. 1968).

- ELIADE, M.
 1963: Aspects du mythe. Paris, Gallimard, Col. idées
 1969: Le Mythe de l'éternel retour. Paris, Gallimard, Col. idées.
- FOLKIELSKI, W.
 1925: Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe s. Paris, Champion, Cracovie. Académie polonaise des Sciences et des Lettres.
- FONTAINE, A.
 1903: Essai sur le principe et les lois de la critique d'art. Thèse. Paris. (Sur microfilm).
 1970: Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot. Paris, Laurens, (2e éd., 1970).
- FOSCA, Fr.
 1960: De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels. Paris, Albin Michel.
- FOUCAULT, M.
 1984: L'Ordre du discours. Paris, Gallimard. M.R.F.
- GEORGEL, P.
 1973: "Le Romantisme des années 1860". Correspondance V. Hugo-Philippe Burty, in Revue de l'Art, n°20.
 1975: "Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863", in Revue de l'Art n°27.
- GIDE, A.
 1937: "Considérations sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques", in Verve n° 1, déc. 1937, pp. 7-10.
- GOMBRICH, E.
 1986: Histoire de l'art. Paris, Flammarion.
- GURMEÑDEZ, C.
 1990: La melancolía. Madrid, Espasa-Calpe, col. Espasa Mañana.
- HADJINICOLAU, N.
 1977: "La 'fortune critique' et son sort: sur le problème de l'histoire de l'appréciation des œuvres d'art", in Histoire et critique des Arts n° 3, nov. 1977.
- HAUTECOEUR,
 1963: Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle. A. Colin, Paris, 1963. (1e éd., 1942).
- HEGEL
 1984: Esthétique. Textes choisis. Paris, P.U.F. 11e. éd. (1ère.1953).

HERAIN, F. de

- 1943: Les grands écrivains critiques d'art. Mercure de France, Paris, 1943. (pp. 17-40 pour Diderot; 65-88 pour Baudelaire; 117-125 pour Zola).

HUYGHE, R.

- 1980: L'art et l'âme. Flammarion, Paris, 1980. (1^{re} éd.: 1960).

JUNG, C.G.

- 1990a: Dialectique du Moi et de l'inconscient. Paris, Gallimard, Folio Essais. Traduit de l'allemand par Roland Cahen. (1^{ère} éd. 1933 sous le titre Die Beziehungen Zwischen Dem ich und dem unbewussten).
- 1990b: Essai d'exploration de l'inconscient. Paris, Denoël. Coll Folio Essais. Traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister.

KANT, M.

- 1987: Le Jugement esthétique. Textes choisis. Paris, P.U.F. 8^e éd. (1^{ère} éd. 1955).

KRESS-ROSEN, M.

- 1973: "Réalité du souvenir et vérité du discours. Etude de l'énonciation dans un texte des Confessions", in Littérature 10, mai 1973, pp. 20-30.

LEVI-STRAUSS, Cl.

- 1974: Anthropologie Structurale. Paris, Plon 1^{ère} éd. 1958.

MAUZI, R.

- 1979: L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle. Genève-Paris, Slatkine Reprints.

MORNET, D.

- 1980: Le sentiment de la nature en France. De J.J. Rousseau à B. de Saint-Pierre. Paris, Slatkine Reprints. (1^{re} éd., Hachette, 1907), Livre II, chap. I, pp. 327-352.

MORTIER, R.

- 1974: La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à V. Hugo. Genève, Droz.

NICOLLE, M.

- 1931: "Anthologie de la critique d'art en France au XIX^e siècle", in Gazette des Beaux Arts, t. 1, pp. 45-63.

PLEYNET, M.

- 1977: Art et littérature. Paris, Seuil. Col. "Tel Quel".

PROUDHON,

- 1865: Du principe de l'art. Paris, Garnier Frères.

- REWALD, J.
 1939: Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola. Paris, Albin Michel.
- 1955: Histoire de l'Impressionnisme. Paris, Albin Michel. 2 tomes.
- RICHARD, A.
 1980: La critique d'art. Paris, P.U.F. (1e éd., 1958).
- SABATO, E.
 1983: El escritor y sus fantasmas. Madrid, Seix Barral, 3e.éd. 1ère. éd. 1963.
- SPITZER, L.
 1970: Etudes de style. Précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski. Paris, Gallimard. Coll. TEL.
- TALNE, H.
 1969: La naturaleza de la obra de arte. Versión al español de G. Castillejos. , México D.F, Grijalbo.
- TRAHARD, P.
 1967: Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe s. Genève Slatkine Reprints. (1e éd. Boivin, Paris, 1931-33).
- VENTURI, L.
 1968: Histoire de la critique d'art. Flammarion, Paris, réed. 1968. (1e éd. 1936).
- ZMIJEWSKA, H.
 1970: "La critique des Salons en France avant Diderot", in Gazette des Beaux Arts, juillet-août, 1970.

MUSEO IMAGINARIO DE

DENIS DIDEROT



L'accordée de village, de Jean-Baptiste Greuze.
Salon de 1761

Museo del Louvre

Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze; mais ce n'a pas été sans peine; il continue d'attirer la foule. C'est un père qui vient de payer la dot de sa fille. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très belle; c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes! Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant! Je me moque de ces conditions; cependant, quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent.

A droite de celui qui voit le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage, et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, en tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé; l'autre bras saisi par la mère qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une soeur cadette debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules.

Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier. Tout à fait à gauche, dans le fond, et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant partie du fond. Au milieu une vieille arquebuse pendue à son croc. Ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain; une terrine pleine d'eau, et sur le bord de la terrine, un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. Voilà l'ordonnance générale, venons aux détails.

Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession. C'est une belle figure. Il écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le reste écoute, et se tait.

L'enfant qui est entre les jambes du tabellion est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur. Sans s'intéresser à ce qui se passe, il regarde les papiers griffonnés, et promène ses petites mains par-dessus.

On voit dans la sœur aînée qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur de de jalousie, de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains, et lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son col. Il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire: Jeannette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien... ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains qu'on voit en dehors est hâlée et brune, l'autre qu'on voit en dedans, est blanche: cela est dans la nature.

Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage; mais on voit qu'il est blanc de peau. Il est un peu penché vers son beau-père; il prête attention à son discours; il en a l'air pénétré; il est fait au tour et vêtu à merveille, sans sortir de son état. J'en dis autant de tous les autres personnages.

Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée. Elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux. Il y a un peu de luxe dans sa garniture; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais! Cette fille charmante n'est point droite, mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres, qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment, et très jolie. Une gorge faite au tour qu'on ne voit point du tout. Mais je gage qu'il n'y a rien là qui la relève, et que cela se soutient tout seul. Plus à son fiancé, et elle n'eût pas été assez décente; plus à sa mère ou à son père, et elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux,

et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même. C'est une idée délicate du peintre.

La mère est une bonne paysanne qui touche à la soixantaine, mais qui a de la santé. Elle est aussi vêtue large, et à merveille. D'une main elle tient le haut du bras de sa fille; de l'autre elle serre ce bras au-dessus du poignet. Elle est assise; elle regarde sa fille de bas en haut; elle a bien quelque peine à la quitter; mais le parti est bon. Jean est un brave garçon, honnête et laborieux; elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. La gaieté et la tendresse sont mêlées dans la physionomie de cette bonne mère.

Pour cette soeur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa soeur; elle en pleure; mais cet incident n'attriste pas la composition; au contraire il ajoute à ce qu'elle a de touchant. Il y a du goût et du bon goût à avoir imaginé cet épisode.

Les deux enfants dont l'un assis à côté de la mère s'amuse à jeter du pain à la poule et à sa petite famille, et dont l'autre s'élève sur la pointe du pied, et tend le col pour voir, sont charmants; mais surtout le dernier.

Les deux servantes debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblent dire d'attitude et de visage: Quand est-ce que notre tour viendra?

Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits comme la mère aux pieds de laquelle elle cherche sa vie, a six à sept enfants; et cette petite fille qui leur jette du pain, et qui les nourrit. Il faut avouer que tout cela est d'une convenance parfaite avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux.

C'est le père qui attache principalement les regards; ensuite l'époux ou le fiancé; ensuite l'accordée, la mère, la soeur cadette ou l'aînée, selon le caractère de celui qui regarde le tableau; ensuite le tabellion, les autres enfants, les servantes et le fond; preuve certaine d'une bonne ordonnance.

(...)

Autre défaut. Cette soeur aînée, est-ce une soeur, ou une servante? Si c'est une servante, elle a tort d'être appuyée sur le dos de la chaise de son maître, et je ne sais pourquoi elle envie si violemment le sort de sa maîtresse. Si c'est un enfant de la maison, pourquoi cet air ignoble, pourquoi ce négligé? Contente ou mécontente, il fallait la vêtir comme elle doit l'être aux fiançailles de sa soeur. Je vois qu'on s'y trompe; que la plupart de ceux qui regardent le tableau, la prennent pour une servante et que les autres sont perplexes. Je ne sais si la tête de cette soeur n'est pas aussi celle de la Blanchisseuse.

Salon de 1761, pàgs. 164-170.



La jeune fille qui pleure son oiseau mort, de Jean-Baptiste Greuze.
Salon de 1765. National Galleries of Scotland

Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi, pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Cà, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père, je ne suis ni indiscret, ni sévère. Eh bien, je le conçois, il vous aimait, il vous le jurait et le jurait depuis si longtemps! Il souffrait tant! le moyen de voir souffrir ce qu'on aime!... Et laissez-moi continuer; pourquoi me fermer la bouche de votre main? Ce matin, là, par malheur votre mère était absente; il vit, vous étiez seule; il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant, il avait tant d'amour dans les yeux, tant de vérité dans les expressions! il disait de ces mots qui vont si droit à l'âme! et en les disant il était à vos genoux; cela se conçoit encore; il tenait une de vos mains, de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tombaient de ses yeux et qui coulaient le long de vos bras. Votre mère ne revenait toujours point; ce n'est pas votre faute, c'est la faute de votre mère... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez! mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis, il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer une enfant charmante comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire, c'est pour toute la vie... Et mon oiseau?... Vous souriez... (Ah mon ami, qu'elle était belle! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!) Je continuai: Eh bien votre oiseau? Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté! Qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous!... Comme vous me regardez! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller! combien de fois il sortit et rentra! Je viens de le voir chez son père, il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous sans pouvoir (s'en) défendre... Et ma mère?... Votre mère, à peine fut-il parti, qu'elle rentra, elle vous trouva rêveuse comme vous l'étiez tout à l'heure; on l'est toujours comme cela. Votre mère vous parlait et vous n'entendiez pas ce qu'elle vous disait; elle vous commandait une chose et vous en faisiez une autre. Quelques pleurs se présentaient aux bords de vos paupières, ou vous les reteniez ou vous vous détourniez pour les essuyer furtivement. Vos distractions continues impatientèrent votre mère, elle vous gronda, et ce vous fut une occasion de pleurer sans contrainte et de soulager votre cœur. Continuerai-je? Je crains que ce que je vais dire ne renouvelle votre peine. Vous le voulez? Eh bien, votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée, elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage. Votre tête se pencha sur elle, et votre visage que la rougeur commençait à colorer, tenez tout comme le voilâ qui se colore, alla se cacher dans son sein. Combien cette mère vous dit de choses douces, et combien ces choses douces vous faisaient de mal! Cependant votre serin avait beau chanter, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli; vous ne le voyiez point, vous ne l'entendiez point, vous étiez à d'autres pensées; son eau, ni sa graine ne furent point renouvelées, et ce matin

l'oiseau n'était plus... Vous me regardez encore; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire? Ah, j'entends; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avait donné. Eh bien, il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore; vos yeux se fixent sur moi et s'affligent; qu'y a-t-il donc encore? Parlez, je ne saurais vous deviner... Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage...que ferais-je? que deviendrais-je? s'il était ingrat?... Quelle folie! Ne craignez rien, cela ne sera pas, cela ne se peut... - Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? Mais aussi voyez donc qu'elle est belle! qu'elle est intéressante! Je n'aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine.

Le sujet de ce petit poème est si fin que beaucoup de personnes ne l'ont pas entendu; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurait que son serin. Greuze a déjà peint une fois le même sujet. Il a placé devant une glace fêlée une grande fille en satin blanc, pénétrée d'une profonde mélancolie. Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé. Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord vous l'avez entendue, elle en convient, et son affliction le dit de reste. Cette douleur! à son âge! et pour un oiseau! - Mais quel âge a-t-elle donc? - Que vous répondrai-je, et quelle question m'avez-vous faite? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main de dix-huit à dix-neuf. C'est un défaut de cette composition qui devient d'autant plus sensible que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de l'autre. Placez la main autrement, et l'on ne s'apercevra plus qu'elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle et la main d'après un autre. Du reste, elle est très vraie cette main, très belle, très parfaitement coloriée et dessinée. Si vous voulez passer au morceau cette tache légère avec un ton de couleur un peu violâtre, c'est une chose très belle. La tête est bien éclairée, de la couleur la plus agréable qu'on puisse donner à une blonde; peut-être demanderait-on qu'elle fit un peu plus le rond de bosse. Le mouchoir rayé est large, léger, du plus beau transparent, le tout fortement touché, sans nuire aux finesses de détail. Ce peintre peut avoir fait aussi bien, mais pas mieux.

Salon de 1765, pags. 180-183.



Les Grâces enchaînées par l'Amour, de Carl Vanloo.
Salon de 1763.

Château de Chenonceau

Ah! mon ami, quelle guirlande! quel Amour! quelles Grâces! Il me semble que la jeunesse, l'innocence, la gaieté, la légèreté, la mollesse, un peu de tendre volupté devaient former leur caractère. C'est ainsi que le bon Homère les imagina, et que la tradition poétique nous les a transmises. Celles de Vanloo sont si lourdes, mais si lourdes! L'une est d'un noir jaunâtre; c'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie, et le teint d'une fille qui a les pâles couleurs. Les brunes piquantes, comme nous en connaissons, ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat. C'est là ce qui les distingue des blondes dont la peau fine, laissant quelquefois apercevoir les veines éparses en filets déliés, et se teignant du fluide qui y circule, en reçoit en quelques endroits une nuance bleuâtre. Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais, ces

traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis, et qui allaient se perdre vers un bouton de rose? Le peintre n'a pas connu ces beautés. Celle des Grâces qui occupe le milieu de sa composition, et qu'on voit de face, a les cheveux châtain. Sa peau, ses chairs, son teint devraient donc participer de la brune et de la blonde: voilà les éléments de l'art. C'est une longue figure, soutenue sur deux longues jambes fluettes. La blonde et la plus jeune qui est à gauche, est vraiment informe. On sait bien que les contours sont doux dans les femmes, qu'on y discerne à peine les muscles, et que toutes leurs formes s'arrondissent; mais elles ne sont pas rondes et sans inégalité. un oeil expérimenté reconnaîtra dans la femme du plus bel embonpoint les traces des muscles du corps de l'homme; ces parties sont seulement plus coulantes dans la femme, et leurs limites plus fondues. Au lieu de cette taille élégante et légère qui convenait à son âge, cette Grâce est toute d'une venue. Sans s'entendre beaucoup en proportions, on est choqué du peu de distance de la hanche au-dessous du bras; mais je ne sais pourquoi je dis de sa hanche, car elle n'a point de hanche. La posture de l'Amour est désagréable. Et cette guirlande, pourquoi va-t-elle chercher si bêtement les parties que la pudeur ordonne de voiler? Pourquoi les cache-t-elle si scrupuleusement? avec un peu de délicatesse le peintre eût senti qu'elle manquait son but, si je le devine. Une figure toute nue n'est point indécente. Placez un linge entre la main de la Venus de Médicis, et la partie de son corps que cette main veut me dérober, et vous aurez fait d'une Venus pudique une Venus lascive, à moins que ce linge ne descende jusqu'aux pieds de la figure. Que vous dirai-je de la couleur générale de ce morceau? On l'a voulue forte, sans doute, et on l'a faite insupportable. Le ciel est dur. Les terrasses sont d'un vert comme il n'y en a que là. L'artiste peut se vanter de posséder le secret de faire d'une couleur qui est d'elle-même si douce que la nature qui a réservé le bleu pour les cieux, en a tissu le manteau de la terre au printemps, d'en faire, dis-je, une couleur à aveugler si elle était dans nos campagnes aussi forte que dans son tableau. Vous savez que je n'exagère point, et je défie la meilleure vue de soutenir ce coloris un demi-quart d'heure. Je vous dirai des Grâces de Vanloo ce que je vous disais, il y a deux ans de sa Médée. C'est un chef-d'œuvre de teinture, et je ne pense pas que l'éloge d'un bon teinturier soit celui d'un bon coloriste.

Salon de 1763, pags. 182-184.



Raisins et grenades, de Jean-Baptiste Siméon Chardin.
Salon de 1763.

Museo del Louvre.

C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. (...)

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder les yeux que la nature m'a donnés, et m'en bien servir. (...)

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit. (...)

Ah, mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera, quand il voudra.

Salon de 1763, pgs. 219-221.

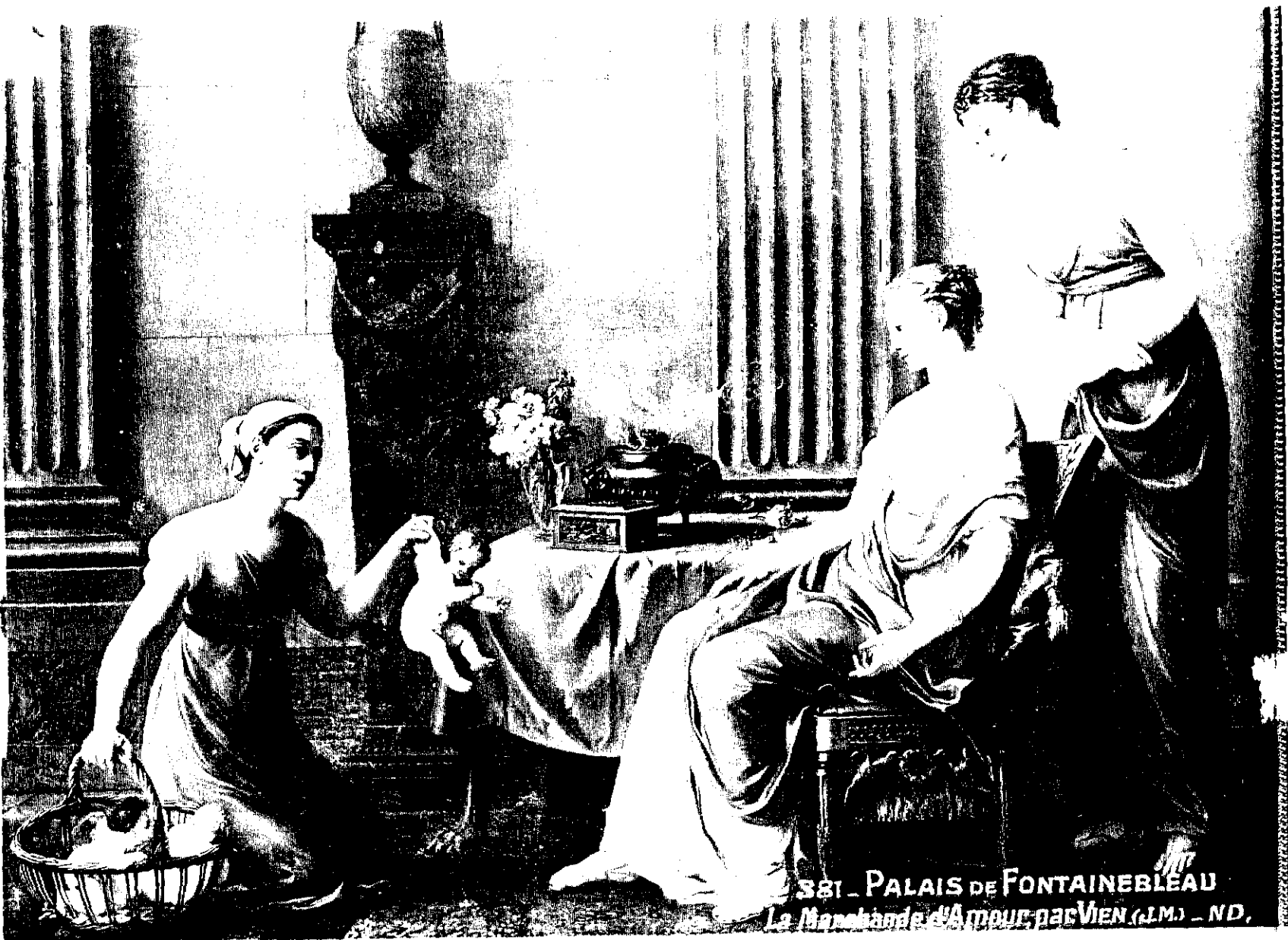
Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste! tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie! Comme l'air circule autour de ces objets! La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire. C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies.

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi? (...)

Il faut, mon ami, que je vous communique une idée qui me vient et qui peut-être ne me reviendrait pas dans un autre moment, c'est que cette peinture qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout. Or vous savez que le temps où nous nous mettons à ce qu'on appelle d'après l'usage la recherche de la vérité, la philosophie, est précisément celui où nos tempes grisonnent et où nous aurions mauvaise grâce à écrire une lettre galante. A propos, mon ami, de ces cheveux gris, j'en ai vu ce matin ma tête tout argentée, et je me suis écrié comme Sophocle lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours: A domino agresti et furioso profugi; j'échappe au maître sauvage et furieux.

Je m'amuse ici à causer avec vous d'autant plus volontiers que je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot, et le voici: Choisissez son site, disposez sur ce site les objets comme je vous les indique, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux.

Salon de 1765, pàgs. 117-118.



La Marchande d'Amour, de Joseph-Marie Vien.
Salon de 1763

Château de Fontainebleau. (Foto de Roger Viollet).

Celui qui a appelé La Marchande à la toilette représente une esclave qu'on voit à gauche agenouillée. Elle a à côté d'elle un petit panier d'osier rempli d'Amours qui ne font qu'éclore. Elle en tient par ses deux ailes bleues qu'elle présente à une femme assise dans un fauteuil, sur la droite. Derrière cette femme est sa suivante debout. Entre l'esclave et la femme assise l'artiste a placé une table sur laquelle on voit des fleurs dans un vase, quelques autres éparses sur le tapis, avec un collier de perles.

L'esclave un peu basanée avec son nez large et un peu aplati, ses grandes lèvres vermeilles, sa bouche entrouverte, ses grands yeux noirs, est une coquine qui a bien la physionomie de son métier et l'art de faire valoir sa denrée.

La suivante qui est debout, dévore des yeux toute la jolie couvée.

La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une, sans les désaccorder toutes en ce point. Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements; une tranquillité dans la composition; une finesse; tant de charmes partout, qu'il est impossible de les décrire. Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux. Ce morceau en tout est d'une très belle exécution. La figure assise est drapée comme l'antique. La tête est noble. On la croit faible d'expression; mais ce n'est pas mon avis. Les pieds et les mains sont faits avec le plus grand soin. Le fauteuil est d'un goût qui frappe; ce gland qui pend du coussin, est d'or à s'y tromper. Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité de la couleur et des formes, et pour la légèreté de la touche. Le fond caractérise bien le lieu de la scène. Ce vase avec son piédestal est d'une belle forme. O, le joli morceau!

On prétend que la femme assise a l'oreille un peu haute; je m'en rapporte aux maîtres.

Voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide Exercice des Amours de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait anacréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes. Il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui en se relevant indique d'une manière très significative la mesure du plaisir qu'il promet.

En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme; mais une délicatesse et un goût infinis. Ce sont des physionomies à tourner la tête; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois.

L'harmonie des couleurs, si importante dans toutes compositions, était essentielle dans celles-ci; aussi y est-elle portée au plus haut degré.

Salon de 1763, pags. 202-204.



Saint-Denis prêchant la foi en France, de Joseph-Marie Vien.

Salon de 1767.

Iglesia Saint-Roch en Paris.

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manque (sic) à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment. C'est toute la magie secrète de l'art sans apprêt, sans recherche, sans effort. C'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien; mais quand on tourne les yeux sur Doyen qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que dans la Prédication de Saint-Denis tout ne se fait valoir que par une foiblesse supérieurement

entendue; foiblesse que la force de Doyen fait sortir; mais foiblesse harmonieuse qui fait sortir à son tour toute la discordance de son antagoniste. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. Les deux compositions sont l'une à l'autre comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominiquin. De belles têtes, un dessein correct, de beaux piés, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles; rien de tourmenté, rien de recherché soit dans les détails soit dans l'ordonnance. C'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder. Il tient tout à la fois du Dominiquin et de Le Sueur. Le groupe de femmes qui est à gauche est très beau. Tous les caractères des têtes paraissent avoir été étudiés d'après le premier de ces maîtres, et le groupe des jeunes hommes qui est à droite et de bonne couleur, est dans le goût de Le Sueur. Vien vous enchaîne et vous laisse tout le tems de l'examiner. Doyen d'un effet plus piquant pour l'oeil semble lui dire de se dépêcher, de peur que l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur. Rien n'y est négligé. Un beau fond. C'est pour les jeunes gens une source de bonnes études. Si j'étais professeur, je leur dirais, Allez à Saint-Roch, regardez la Predication de Denis. Laissez-vous en pénétrer; mais passez vite devant le tableau des Ardents; c'est un jet sublime de tête que vous n'êtes pas encore en état d'imiter. Vien n'a rien fait de mieux, si ce n'est peut-être son morceau d'Agrément. Vien, comme Térence, Liquidus puroque simillimus anni, Doyen, comme Lucilius, Cum flueret lutulentus erat quod tollere velles. C'est, si vous l'aimez mieux, Lucrèce et Virgile. Du reste, remarquez pourtant, malgré le prestige de cette harmonie de Vien qu'il est gris; qu'il n'y a nulle variété dans ses carnations, et que les chairs de ses hommes et de ses femmes sont presque du même ton. Remarquez, à travers la plus grande intelligence de l'art, qu'il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt. Ceci n'est point une assemblée populaire; c'est une famille, une même famille. Ce n'est point une nation à laquelle on apporte une religion nouvelle; c'est une nation toute convertie. Quoi donc, est-ce qu'il n'y avoit dans cette contrée ni magistrats, ni prêtres, ni citoyens instruits? Que vois-je des femmes et des enfants? Et quoi encore des femmes et des enfants. C'est comme à Saint-Roch un jour de dimanche. De graves magistrats s'ils y avoient été auraient écouté et pesé ce que la doctrine nouvelle avoit de conforme ou de contraire à la tranquillité publique. Je les vois debout, attentifs, les sourcils baissés, leurs têtes et leurs mentons appuyés sur leurs mains. Des prêtres, dont les dieux auroient été menacés, s'il y en avoit eu, je les aurois vus furieux et se mordant les lèvres de rage. Des citoyens instruits, tels que vous et moi, s'il y en avoit eu, auroient hoché la tête de dédain et se seroient dit d'un côté de la scène à l'autre, Autres platitudes qui ne valent pas mieux que les nôtres.

Mais croyez-vous qu'avec du génie il n'eût pas été possible d'introduire dans cette scène le plus grand mouvement, les incidents les plus violents et les plus variés? "Dans une prédication?" Dans une prédication... "Sans choquer la vraisemblance?"... Sans la choquer.

Changez seulement l'instant et prenez le discours de Denis à sa péroraison, lorsqu'il a embrasé toute la populace de son fanatisme, lorsqu'il lui a inspiré le plus grand mépris pour ses dieux. Vous verrez le saint ardent, enflammé, transporté de zèle, encourageant ses auditeurs à briser leurs dieux et à renverser leurs autels. Vous verrez ceux-cy suivre le torrent de son éloquence et de leur persuasion mettre la corde au col à leurs divinités, et les tirer de dessus leurs pieds d'estaux. Vous en verrez les débris. Au milieu de ces débris, vous verrez les prêtres furieux menacer, crier, attaquer, se défendre, repousser. Vous verrez les magistrats s'interposant inutilement, leurs personnes insultées et leur autorité méprisée. Vous verrez toutes les fureurs de la superstition nouvelle se mêler à celles de la superstition ancienne. Vous verrez des femmes retenir leurs maris qui s'élanceront sur l'apôtre pour l'égorger. Vous verrez des satellites conduire en prison quelques néophytes tout fier (sic) de souffrir. Vous verrez d'autres femmes embrasser les piés du saint, l'entourer et lui faire un rempart de leurs corps; car dans ces circonstances les femmes ont bien une autre violence que les hommes. Saint Jérôme disoit aux sectaires de son tems, Adressez-vous aux femmes, si vous voulez que votre doctrine prospère, Cito imbibunt quia ignarae: facile spargunt, quia leves; diu retinent, quia obstinaces.

Voilà la scène que j'aurois décrite, si j'avois été poète, et celle que j'aurois peinte, si j'avois été artiste.

Salon de 1767, pàgs. 76-78.



Angelique et Medor, de François Boucher.
Salon de 1765.

Colección particular- Nueva York.

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées

du plus bas étage? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas*; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un brin d'herbe de ses paysages. Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. C'est de lui qu'il a été écrit:

... velut oegri somnia, vanae
Fingentur species: ut nec pes, nec caput... (...)

Il a plu au peintre d'appeler cela Angélique et Médor, mais ce sera tout ce qu'il me plaira. Je défie qu'on me montre quoi que ce soit qui caractérise la scène et qui désigne les personnages. Eh mordieu! il n'y avait qu'à se laisser mener par le poète. Comme le lieu de son aventure est plus beau, plus grand, plus pittoresque et mieux choisi! C'est un antre rustique, c'est un lieu retiré, c'est le séjour de l'ombre et du silence. C'est là que, loin de tout importun, on peut rendre un amant heureux, et non pas en plein jour, en pleine campagne, sur un coussin. C'est sur la mousse du roc que Médor grave son nom et celui d'Angélique.

Cela n'a pas le sens commun; petite composition de boudoir. Et puis ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière. O le vilain mot! D'accord, mais il peint. Dessin rond, mou, et chairs flasques. Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre.

Salon de 1765, pags. 54 y 59.



Le grand prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé, de Jean-Honoré Fragonard.
Salon de 1763.

Museo del Louvre.

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau; vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela. C'est votre affaire d'en rendre compte; nous en causerons ensemble; cela sera d'autant mieux que peut-être découvrirons-nous pourquoi après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations le public a semblé se refroidir. Toute composition dont le succès ne se soutient pas manque d'un vrai mérite. Mais pour remplir cet article Fragonard, je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques Dialogues de Platon. (...)

DIDEROT. En voici un troisième d'un genre différent. Le jeune prêtre qui conduisait ces furieuses était de la plus belle figure; je le remarquai, et il me sembla, dans le cours de mon rêve, que plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin, il s'adressait avec le visage, le geste et les discours les plus passionnés et les plus tendres à une jeune fille dont il embrassait vainement les genoux et qui refusait de l'entendre.

GRIMM. Celui-ci pour n'avoir que deux figures, n'en serait pas plus facile à faire.

DIDEROT. Surtout s'il s'agissait de leur donner l'expression forte et le caractère peu commun qu'elles avaient sur la toile de la caverne.

Tandis que ce prêtre sollicitait inutilement la jeune inflexible, voilà que j'entends tout à coup dans le fond des habitations des cris, des ris, des hurlements, et que j'en vois sortir des pères, des mères, des femmes, des filles (,) des enfants. Les pères se précipitaient sur leurs filles qui avaient perdu tout sentiment de pudeur, les mères sur leurs fils qui les méconnaissaient, les enfants de différents sexes mêlés, confondus, se roulaient à terre; c'était un spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevable. Ah! si j'étais peintre! j'ai encore tous ces visages-là présents à mon esprit.

GRIMM. Je connais un peu nos artistes, et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau.

DIDEROT. Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards que l'épidémie avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple frappaient la terre de leurs fronts, embrassaient de la manière la plus suppliante les autels du dieu, et j'entends très distinctement le dieu ou peut-être le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire: Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle.

GRIMM. Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière?

DIDEROT. Attendez, attendez, vous n'y êtes pas. J'étais dans une extrême impatience de connaître quelle serait la suite de cet oracle funeste, lorsque le temple s'ouvrit derechef à mes yeux. Le pavé en était couvert d'un tapis rouge bordé d'une large frange d'or; ce riche tapis et sa grange retombaient au-dessous d'une longue marche qui régnait tout le long de la façade. A droite, près de cette marche, il y avait un de ces grands vaisseaux de sacrifice destinés à recevoir le sang des victimes. De chaque côté de la partie du temple que je découvrais, deux grandes colonnes d'un marbre blanc et transparent semblaient en aller chercher la voûte. A droite, au pied de la colonne la plus avancée, on avait placé une urne de marbre noir, couverte en partie des linges propres aux cérémonies sanglantes. De l'autre côté de la même colonne, c'était un grand candélabre de la forme la plus noble; il était si haut que peu s'en fallait qu'il n'atteignît le chapiteau de la colonne. Dans l'intervalle des deux colonnes de l'autre côté, il y avait un grand autel ou trépied triangulaire sur lequel le feu sacré était allumé. Je voyais la lueur rougeâtre des brasiers ardents, et la fumée des parfums me dérobaît une partie de la colonne intérieure. Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision.

GRIMM. Mais dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne?

DIDEROT. Non. Pourquoi me faites-vous cette question?

GRIMM. C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT. Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau les jours précédents, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. Quoi qu'il en soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple et des apprêts qui me présagialent je ne sais quoi (dont) mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc; il avait l'air triste. Il alla s'accroupir au pied du candélabre et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée, il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde; il s'avavançait à pas lents. J'attendais qu'il relevât sa tête; il le fit en tournant les yeux vers le ciel et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri quand je reconnus ce prêtre. C'était le même que j'avais vu quelques instants auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible; il était aussi vêtu de blanc; toujours beau, mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage. Il avait le front couronné de lierre et il tenait dans sa main (droite) le couteau sacré. Il alla se placer debout à quelque distance du jeune acolyte qui l'avait précédé. Il vint un second acolyte, vêtu de blanc, qui s'arrêta derrière lui.

Je vis entrer ensuite une jeune fille; elle était pareillement vêtue de blanc, une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage, ses genoux tremblants se dérobaient sous elle; à peine eut-elle la force d'arriver jusqu'aux pieds de celui dont elle était adorée, car c'était elle qui avait si fièrement dédaigné sa tendresse et ses vœux. Quoique tout se passât en silence, il n'y avait qu'à les regarder l'un et l'autre et se rappeler les mots de l'oracle, pour comprendre que c'était la victime et qu'il allait en être le sacrificateur. Lorsqu'elle fut proche du grand prêtre son malheureux amant, ah! cent fois plus malheureux qu'elle, la force l'abandonna tout à fait et elle tomba renversée sur le lit ou le lieu même où elle devait recevoir le coup mortel. Elle avait le visage tourné vers le ciel, ses yeux étaient fermés, ses deux bras que la vie semblait avoir déjà quittés pendaient à ses côtés, le derrière de sa tête touchait presque aux vêtements du grand-prêtre son sacrificateur et son amant; le reste de son corps était étendu, seulement l'acolyte qui s'était arrêté derrière le grand-prêtre, le tenait un peu relevé.

Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien, m'occupaient et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux, il était entré un troisième acolyte, vêtu de blanc comme les autres et le front couronné de roses. Que ce jeune acolyte était beau! Je ne sais si c'était sa modestie, sa jeunesse, sa douceur, sa noblesse qui m'intéressaient, mais il me parut l'emporter sur le grand-prêtre même. Il s'était accroupi à quelque distance de la victime évanouie et ses yeux attendris étaient attachés sur elle. Un quatrième acolyte, en habit blanc aussi, vint se ranger près de celui qui soutenait la victime, il

mit un genou en terre, et il passa sur son autre genou un grand bassin qu'il prit par les bords comme pour le présenter au sang qui allait couler. Ce bassin, la place de cet acolyte et son action ne désignaient que trop la fonction cruelle. Cependant il était accouru dans le temple beaucoup d'autres personnes. Les hommes, nés compatissant, cherchent dans les spectacles cruels l'exercice de cette qualité.

Je distinguai vers le fond, proche de la colonne intérieure du côté gauche, deux prêtres âgés, debout et remarquables par le vêtement irrégulier dont leur tête était enveloppée, la sévérité de leurs caractères et la gravité de leur maintien.

Il y avait presque en dehors, contre la colonne antérieure du même côté, une femme seule; un peu plus loin et plus en dehors, une autre femme, le dos appuyé contre une borne, avec un jeune enfant nu sur ses genoux. La beauté de cet enfant, et plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui les éclairait sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire. Au delà de ces femmes, mais dans l'intérieur du temple, deux autres spectateurs. Au-devant de ces spectateurs, précisément entre les deux colonnes, vis-à-vis de l'autel et de son brasier ardent, un vieillard dont le caractère et les cheveux gris me frappèrent. Je me doute bien que l'espace plus reculé était rempli de monde, mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus.

GRIMM. C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir, que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard, et qu'ils se sont trouvés dans votre rêve placés tout juste comme sur sa toile.

DIDEROT. Si cela est, ô le beau tableau que Fragonard a fait! Mais écoutez le reste.

Salon de 1765, pág. 253 y 256-260.



*Le Baptême Russe, de Jean-Baptiste Le Prince.
Salon de 1765.*

Museo del Louvre.

Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie. Cette grande cuve baptismale d'argent fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité: le premier embrasse le nouveau-né par-dessous les bras et le plonge par les pieds dans la cuve; le second tient le Rituel et lit les prières sacramentelles, il lit bien, comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux; le troisième regarde attentivement sur le livre; et ce quatrième qui répand des parfums sur une poêle ardente placée vers la cuve baptismale, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? comme son action est naturelle et vraie? Vous conviendrez que voilà quatre têtes bien vénérables... Mais vous ne m'écoutez pas, vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie, et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et sur la marraine. Je ne vous en sais pas mauvais gré; il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu'il soit possible d'imaginer; si je le retrouve hors d'ici, je ne pourrai jamais me défendre de rechercher sa connaissance et son amitié: j'en ferai mon

ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... - Que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis. - Et pourquoi non? - Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... - Vous m'embarrassez. Mais aussi, c'est qu'à la place du Russe, ou je ne laisserais pas trop approcher mes amis de ma femme, ou j'aurais la justice de dire: Ma femme est si charmante, si aimable, si attrayante... - Et vous pardonneriez à votre ami?... - Oh non. Mais ne voilà-t-il pas une conversation bien édifiante tout au travers de la plus auguste cérémonie du christianisme, celle qui nous régénère en Jésus-Christ, en nous lavant de la faute que notre grand-père a commise il y a sept à huit mille ans?... Comme ce parrain et cette marraine sont bien à leurs fonctions! ils en imposent: ils sont pieux sans bigoterie. Par derrière ces trois prêtres, ce sont apparemment des parents, des témoins, des amis, des assistnats. Les belles études de tête que le Poussin ferait ici, car elles ont tout à fait le caractère des siennes. - Que voulez-vous dire avec vos études du Poussin? - Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau. Et ce jeune acolyte qui étend sa main pour recevoir les vaisseaux de l'huile sainte qu'un autre lui présente sur un plat, convenez qu'il est posé de la manière la plus simple et pourtant la plus élégante; qu'il étend son bras avec facilité et avec grâce, et que c'est de tout point une figure charmante. Comme il tient bien sa tête! Comme cette tête est bien placée! Comme ses cheveux sont bien jetés! La physionomie distinguée qu'il a! Comme il est droit sans être ni maniéré ni raide! Comme il est bien et simplement habillé. Cet homme qui est à côté de lui et qui est baissé sur un coffre ouvert, c'est apparemment le père ou quelque assistant qui cherche de quoi emmailloter promptement l'enfant au sortir de la cuve. Regardez bien cet enfant, il a tout ce qu'il faut pour faire un bel enfant. Ce jeune homme que je vois derrière le parrain est ou son page ou son écuyer; et cette femme assise sur le fond, à gauche, à côté de lui, c'est ou la sage-femme ou la garde-malade. Pour celle qu'on entrevoit dans un lit, sous ce rideau, il n'y a pas à s'y tromper, c'est l'accouchée, à qui l'odeur de ces parfums qu'on brûle donnera un mal de tête effroyable, si l'on n'y prend garde. A cela près, voilà, ma foi, une belle cérémonie et un beau tableau. C'est le morceau de réception de l'artiste. Combien de noms qu'on ne lirait pas sur ce livret, si l'on n'était admis à l'Académie qu'en produisant de pareils titres!

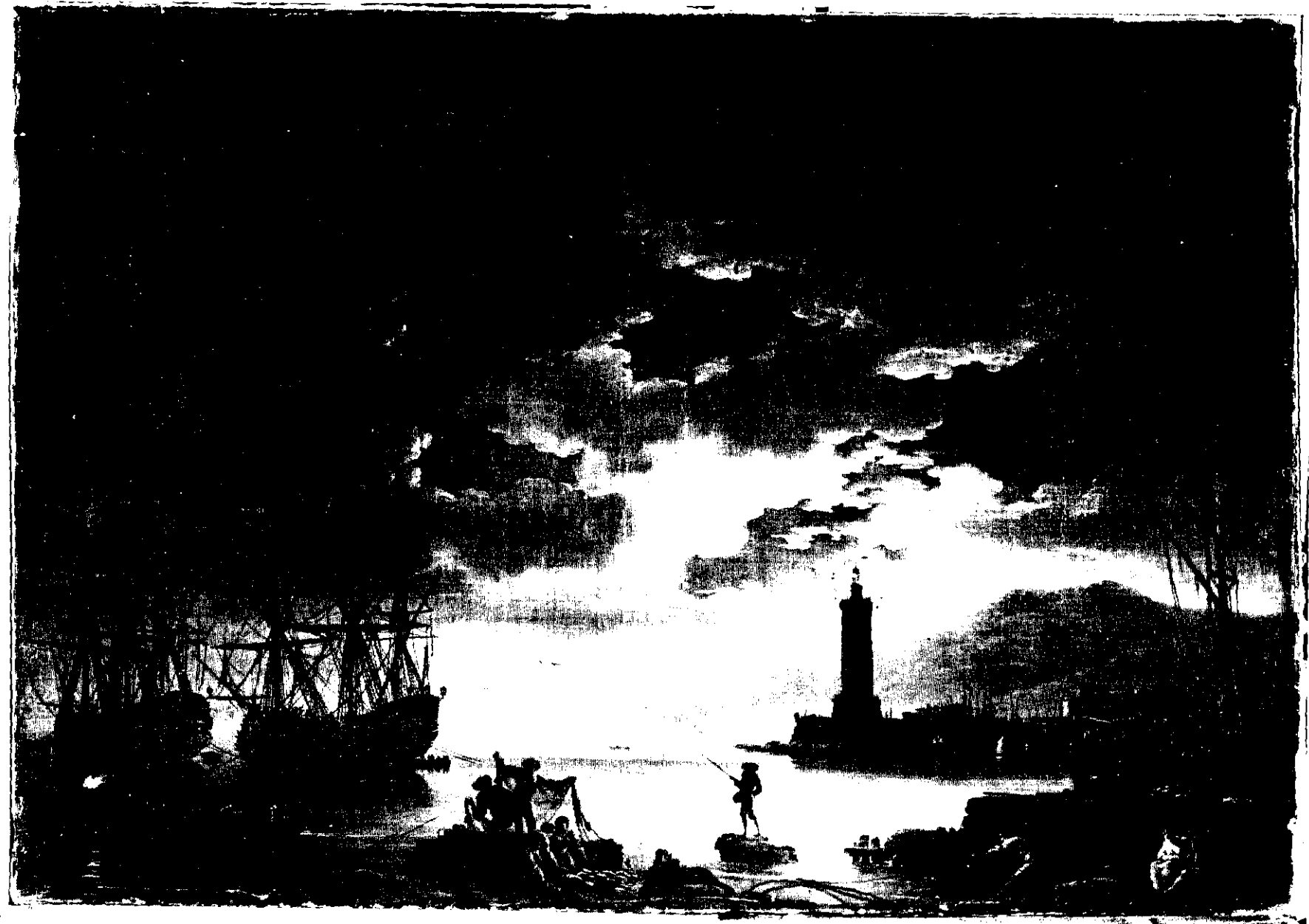
J'ai honte de vous dire que le coloris en est cuivreux et rougeâtre, que le fond en est trop brun, que les passages de lumière... mais il faut bien que l'homme perce par quelque endroit. Du reste, cette composition est soutenue; toutes les figures en sont intéressantes; la couleur même en est vigoureuse. Je vous jure que l'artiste a fait celui-là dans un intervalle de bonne santé, et que si j'étais jeune, libre, et qu'on me proposât cet honnête Russe pour beau-père, et pour femme cette jeune fille qui tient si modestement un cierge à côté de lui, avec un peu d'aisance, tout autant qu'il en faudrait pour que ma petite Russe pût, quand il lui plairait, dormir la grasse matinée, moi lui faire compagnie sur le même oreiller, et élever sans peine les petits bambins que ces vénérables papas viendraient anabaptiser chez moi tous les neuf à dix mois, ma foi, je serais tenté d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là.

Salon de 1765, pags. 236-238.



*Vue de Nogent-sur-Seine, de Joseph Vernet.
Gemäldegalerie, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz (Berlin).*

Vingt-cinq tableaux, mon ami, vingt-cinq tableaux! et quels tableaux! C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité. Il n'y a presque pas une de ces compositions à laquelle un peintre qui aurait bien employé son temps n'eût donné les deux années qu'il a mises à les faire toutes. Quels effets incroyables de lumière! Les beaux ciels! Quelles eaux! Quelle ordonnance! Quelle prodigieuse variété de scènes! Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père; là, une femme étendue morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouvre, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées; les uns sur le pont ont les bras levés vers le ciel, d'autres se sont élancés dans les eaux, ils sont portés par les flots contre des rochers voisins où leur sang se mêle à l'écume qui les blanchit; j'en vois qui flottent, j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre, j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d'actions et d'expressions règne sur les spectateurs: les uns frissonnent et détournent la vue, d'autres secourent, d'autres immobiles regardent; il y en a qui ont allumé du feu sous une roche; ils s'occupent à ranimer une femme expirante, et j'espère qu'ils y réussiront. Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes; les eaux tranquilles, aplanies et riantes s'étendent, en perdant insensiblement de leur transparence et s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu'au l'horizon confine avec le ciel; les vaisseaux sont immobiles, les matelots, les passagers sont à tous les amusements qui peuvent tromper leur impatience. Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! comme ces vapeurs éparses sur les objets de la nature les ont rafraîchis et vivifiés! Si c'est le soir, comme la cime des montagnes se dore! De quelles nuances les cieux sont colorés! Comme les nuages marchent, se meuvent et viennent déposer dans les eaux la teinte de leurs couleurs! Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main, et faites(-en) un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet qu'on a pris sur son chevalet et transporté dans le ciel. Quoique de tous nos peintres celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir. Ses Nuits sont aussi touchantes que ses jours sont beaux; ses Ports sont aussi beaux que ses morceaux d'imagination sont piquants. Egalement merveilleux, soit que son pinceau captif s'assujettisse à une nature donnée, soit que sa muse dégagée d'entraves soit libre et abandonnée à elle-même; incompréhensible, soit qu'il emploie l'astre du jour ou celui de la nuit, la lumière naturelle ou les lumières artificielles à éclairer ses tableaux; toujours harmonieux, vigoureux et sage, tel que ces grands poètes, ces hommes rares en qui le jugement balance si parfaitement la verve qu'ils ne sont jamais ni exagérés ni froids; ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai. De près il vous frappe, de loin il vous frappe plus encore. Chardin



Clair de Lune, de Joseph Vernet.

Museo del Louvre.

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée par la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaieté, que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc dont, heureusement pour les jeunes compagnes de leurs erreurs, les arbres sont fort discrets; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger de leurs cris tumultueux sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enrôlés, chancelans, le fond de leur appartement, dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient, dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié, leurs poumons, leur estomac et leur raison pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfans de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre, l'endroit qu'il fallait voir le matin; celui qui recevait son intérêt et ses charmes, ou du soleil levant ou du soleil couchant, l'asyle qui nous prêterait de la fraîcheur et de l'ombre pendant les heures brûlantes de la journée. C'était le cicerone de la contrée; il en faisait les honneurs aux nouveaux venus, et personne ne s'entendait mieux à ménager à son spectateur la surprise du premier coup d'oeil. Nous voilà partis; nous causons, nous marchons.

(...) Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons, vous m'avez entendu, compris, je crois? - Très bien. - Et croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots? - Assurément. - Eh bien, vous vous trompez, vous n'avez entendu que des mots et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales, de l'esprit et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi, tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous les mots abstraits, votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées dans mon discours? vous n'y pensez pas, cher abbé; j'aurais été à la fin de mon raisonnement, que vous en seriez encore au premier mot; à la fin de ma description, que vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau. - Ma foi, vous pourrez bien avoir raison. - Si je l'ai! j'en appelle à votre expérience. Ecoutez-moi:

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie,
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que le dieu dans cet affreux séjour

D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne fasse voir du Styx la rive désolée,
Ne découvre aux vivans cet empire odieux,
Abhorré des mortels, et craint même des dieux.

Dites-moi, vous avez vu, tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entr'ouvert, les mortels, les dieux? Il n'en est rien. - Voilà un mystère bien surprenant, car enfin, sans me rappeler d'idées, sans me peindre d'images j'ai pourtant éprouvé toute l'impression de ce terrible et sublime morceau. - C'est le mystère de la conversation journalière. - Et vous m'expliquerez ce mystère? - Si je puis. Nous avons été enfans, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance on nous prononçait des mots; ces mots se fixaient dans notre mémoire et le sens dans notre entendement ou par une idée ou par une image, et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris. Pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre, mais à la longue nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie: nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur; nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids: ainsi des mots, vous dis-je: nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées; le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus. C'est à l'effet successif de ces sensations, à leur violence, à leur somme, que nous nous entendons et jugeons; sans cette abréviation nous ne pourrions converser, il nous faudrait une journée pour dire et apprécier une phrase un peu longue. Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance. Pourquoi met-on si fortement l'imagination de l'enfant en jeu, si difficilement celle de l'homme fait? C'est que l'enfant à chaque mot recherche l'image, l'idée, il regarde dans sa tête; l'homme fait a l'habitude de cette monnaie, une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les comptes faits de Barrême. De là vient la rapidité de la conversation où tout s'expédie par formules, comme à l'Académie ou comme à la Halle où l'on n'attache les yeux sur une pièce que quand on en suspecte la valeur, cas rares de choses inouïes, non vues, rarement aperçues, rapports subtils d'idées, images singulières et neuves. Il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution; de là le plaisir des ouvrages originaux, la fatigue des livres qui font penser, la difficulté d'intéresser, soit en parlant, soit en écrivant. Si je vous parle du Clair de Lune de Vernet dans les premiers jours de septembre, je pense bien qu'à ces mots vous vous rappellerez quelques traits principaux de ce tableau; mais vous ne tarderez pas à vous dispenser de cette fatigue, et bientôt vous en approuverez l'éloge ou la critique que j'en ferai d'après la mémoire de la sensation que vous en aurez primitivement éprouvée, et ainsi de tous les morceaux de peinture du Salon, et de tous les objets de la nature. Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à

troubler, à tromper peut-être? Ce sont ceux qui sont restés enfans, et à qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses. (...)

Les ombres des montagnes commençaient à s'allonger, et la fumée à s'élever au loin au-dessus des hameaux; ou en langage moins poétique, il commençait à se faire tard, lorsque nous vîmes approcher une voiture. C'est, dit l'abbé, le carrosse de la maison, il nous débarrassera de ces marmots qui d'ailleurs sont trop las pour s'en retourner à pied. Nous reviendrons, nous, au clair de la lune, et peut-être trouverez-vous que la nuit a aussi sa beauté. - Je n'en doute pas, et je n'aurais pas grande peine à vous en dire les raisons... Cependant le carrosse s'éloignait avec les deux petits enfans, les ténèbres s'augmentaient, les bruits s'affaiblissaient dans la campagne, la lune s'élevait sur l'horizon, la nature prenait un aspect grave dans les lieux privés de la lumière, tendre dans les plaines éclairées. Nous allions en silence, l'abbé me précédant, moi le suivant, et m'attendant à chaque pas à quelque nouveau coup de théâtre. Je ne me trompais pas; mais comment vous en rendre l'effet et la magie, ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène, la teinte qu'elles jetaient sur les eaux, l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi voilé dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit des incidens, la grâce, l'action des figures; la vigueur de la couleur, la pureté du dessin, mais surtout l'harmonie et le sortilège de l'ensemble? rien de négligé, rien de confus, c'est la loi de la nature riche sans profusion et produisant les plus grands phénomènes avec la moindre quantité de dépense. Il y a des nuées, mais un ciel qui devient orageux ou qui va cesser de l'être n'en assemble pas davantage; elles s'étendent ou se ramassent et se meuvent, mais c'est le vrai mouvement, l'ondulation réelle qu'elles ont dans l'atmosphère; elles obscurcissent, mais la mesure de cette obscurité est juste. C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur; c'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. L'artiste! - Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon. - Quoi, me direz-vous, l'instituteur; ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés? - E vero. - Ces différens sites sont des tableaux de Vernet? - Tu l'hai detto. - Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels et que vous avez encadré des paysages dans des entretiens? - A maraviglia. Bravo, ben sentito. Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art, ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler.

Salon de 1767, págs. 154-156 y 158-159.



Le Miracle des Ardents, de Gabriel François Doyen.

Salon de 1767.

Iglesia de Saint-Roch, en París.

Avec tout ce que je viens de reprendre dans le tableau de Doyen, il est beau et très-beau; il est chaud, il est plein d'imagination et de verve; il y a du dessin, de l'expression, du mouvement, beaucoup, mais beaucoup de couleur, et il produit un grand effet. L'artiste s'y montre un

homme et un homme qu'on n'attendait pas; c'est sans contredit la meilleure de ses productions. Qu'on expose ce tableau en quelque endroit du monde que ce soit, qu'on lui oppose quelque maître ancien ou moderne qu'on voudra, la comparaison ne lui ôtera pas tout mérite. Vous en direz tout ce qu'il vous plaira, monsieur le chevalier Pierre, si ce morceau n'est que d'un écolier, fort à la vérité, qu'êtes vous? Est-ce que vous croyez que nous avons oublié la platitude de ce Mercure et de cette Aglaure que vous refesiez sans cesse et qui était toujours à refaire, et ce Crucifiement médiocre, toujours médiocre, quoique copié d'une des plus sublimes compositions du Carrache? Il y a des hommes d'une jalousie bien impudente et bien bawsse. Monsieur le chevalier, acquérez le droit d'être dédaigneux et ne le soyez pas; c'est le mieux.

Mais savez-vous, mon ami, la raison de cette rage de Greuze, de ce déchaînement de Pierre, contre ce pauvre Doyen? c'est que Michel qui tient l'École laissera bientôt vacante une place à laquelle ils prétendent tous. Doyen a été suffisamment vengé de ses critiques par le suffrage public et le témoignage honorable de son Académie qui sur son tableau l'a nommé adjoint à professeur.

Je crois avoir déjà remarqué dans quelques-uns de mes papiers, où je m'étais proposé de montrer qu'une nation ne pouvait avoir qu'un beau siècle, et que dans ce beau siècle un grand homme n'avait qu'un moment pour naître, que toute belle composition, tout véritable talent en peinture, en sculpture, en architecture, en éloquence, en poésie, supposait un certain tempérament de raison et d'enthousiasme, de jugement et de verve, tempérament rare et momentané, équilibre sans lequel les compositions sont extravagantes ou froides. Il y a un écueil à craindre pour Doyen, c'est qu'échauffé par son morceau du Miracle des Ardens dont la poésie a plutôt fait le succès que le technique (car à trancher le mot, en peinture ce n'est qu'une très-magnifique ébauche), il ne passe la vraie mesure, que sa tête ne s'exalte trop, et qu'il ne se jette dans l'outré, il est sur la ligne, un pas de travers en plus et le voilà dans le fracas, dans le désordre. Vous aimez encore mieux, me direz-vous, l'extravagant que le plat; et moi aussi; mais il y a un milieu entre l'un et l'autre, qui nous convient à tous les deux davantage.

J'ai vu l'artiste; vous ne le croiriez pas, il joue la modestie à merveille; il fait tout ce qu'il peut pour réprimer la bouffissure de l'orgueil qui le gagne; il reçoit l'éloge avec plaisir, mais il a la force de le tempérer; il regrette sincèrement le temps qu'il a perdu avec les grands et les femmes, ces deux pestes du talent; il se propose d'étudier. Ce dont il aime surtout à s'entendre louer, c'est de son faire, qui n'est d'aucun atelier moderne. En effet son style et son pinceau sont à lui; il ne veut s'endetter qu'à Raphaël, le Guide, le Titien, le Dominiquin, Le Sueur, le Poussin, gens riches que nous lui permettrons d'interroger, de consulter, d'appeler à son secours, mais non de voler. Qu'il apprenne de l'un à dessiner, de l'autre à colorier, de celui-ci à ordonner sa scène, à établir ses plans, à lier ses incidents, la magie de la lumière et des ombres, l'effet de l'harmonie, la convenance, l'expression; à la bonne heure.

Le public paraît avoir regardé le tableau de Doyen comme le plus beau morceau du Salon, et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieux senti de la multitude qu'une belle femme nue qui sommeille tranquillement et qui vous livre ses épaules et ses reins; la multitude n'est pas faite pour recevoir toutes les chaînes qui émanent de cette figure, en saisir la mollesse, le naturel, la grâce, la volupté. C'est vous, c'est moi qui nous laissons blesser, envelopper dans ces filets; c'est nous qu'ils retiennent invinciblement aeterno devincti vulnere amoris. Mais est-il bien sûr qu'il n'y ait pas autant de verve dans la première scène de Térence et dans l'Antinoüs que dans aucune scène de Molière, dans aucun morceau de Michel-Ange? J'ai prononcé là-dessus autrefois un peu légèrement. A tout moment je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendissent bien mes raisons; j'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude, il se parle, il s'interroge, il s'écoute et s'écoute en silence, sa sensation secrète se développe peu à peu, et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres, et qui les entraînent. O rus, quando ego te aspiciam?

Vien et Doyen ont retouché leurs tableaux en place. Je ne les ai point vus, mais allez à Saint-Roch; et quoi qu'ait pu faire Doyen, je gage que son tableau, après vous avoir appelé par une bonne couleur générale, vous repoussera toujours par la discordance. Je gage que son effet vous fatiguera; qu'il n'y a point de plans, mais point; rien de décidé; qu'on ne sait toujours où posent les figures du parvis; que cette grosse suivante à énorme derrière rouge, au lieu d'être large, continue d'être monstrueuse et mal assise; qu'il n'y a point de repos, que vous y ressentiez partout la furia francese; qu'à juger de la figure qui tient le petit enfant, par le plan qu'on lui suppose, elle est d'une grandeur colossale, etc. etc. Ces vices ne se corrigent pas à la pointe du pinceau.

Ma come ogni medaglia a il suo reverso, le bas de son tableau sera toujours beau, la couleur en sera toujours chaude, vigoureuse et vraie. Le groupe des deux figures dont l'une se déchire les flancs (quoiqu'il y ait peut-être dans Rubens ou ailleurs un possédé que Doyen ait regardé), sera toujours d'un grand maître; que s'il a pris cette figure, c'est ut conditor et non ut interpres, et que ce Greuze qui lui en fait le reproche n'a qu'à se taire, car il ne serait pas difficile de lui cogner le nez sur certains tableaux flamands où l'on retrouve des attitudes, des incidents, des expressions, trente accessoires dont il a su profiter, sans que ses ouvrages en perdent rien de leur mérite.

Le bas du tableau de Doyen annonce vraiment un grand talent. Qu'il mette un peu de plomb dans sa tête; que ses compositions deviennent plus sages, plus décidées; que les figures en soient mieux assises; qu'il n'entasse plus tête sur tête; qu'il étudie plus les grands maîtres; qu'il s'éprenne davantage de la simplicité; qu'il soit plus harmonieux, plus sévère, moins fougueux, moins éclatant, et vous verrez le coin qu'il tiendra dans l'école française. Il a du feu, mais trop de petits effets

qui nuisent à l'ensemble; il perd à être détaillé, mais il sent, mais sent fortement, c'est un grand point. Laissez-le aller, vous dis-je.

Quoique la partie supérieure de son tableau n'aille pas de pair avec l'inférieure, la gloire cependant est soignée, contre l'usage, qui les néglige ordinairement, hic quoque sunt superis sua jura; et le tout rappelle bien mon épigraphe:

Multaque in rebus acerbis
Acrius advertunt animos ad Religionem.

Le besoin que Doyen et Vien ont senti de retoucher leurs tableaux en place doit apprendre aux artistes à se ménager dans l'atelier la même exposition, les mêmes lumières, le même local qu'ils doivent occuper.

Vien a moins perdu à Saint-Roch que Doyen. Vien y est resté simple, sage et harmonieux; Doyen fatigant, papillotant, inégal, vigoureux; les figures du bas vous y paraîtront beaucoup trop fortes pour les autres.

Donnez à Vien la verve de Doyen qui lui manque; donnez à Doyen le faire de Vien qu'il n'a pas, et vous aurez deux grands artistes. Mais cela est peut-être impossible, du moins cette alliance ne s'est point encore vue; et le premier de tous les peintres n'est que le second dans toutes les parties de la peinture.

Allez voir le tableau de Doyen, le soir en été, et voyez-le de loin; allez voir celui de Vien, le même dans la même saison, et voyez-le de près ou de loin, comme il vous plaira; restez-y jusqu'à la nuit close, et vous verrez la dégradation de toutes les parties suivre exactement la dégradation de la lumière naturelle, et la scène entière s'affaiblir comme la scène de l'univers, lorsque l'astre qui l'éclairait a disparu. Le crépuscule naît dans sa composition, comme dans la nature.

Salon de 1767, pags. 188-191.



Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, de Hubert Robert.

Salon de 1796

Museo del Louvre

O les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! Qu'on me dise à qui ces Ruines appartiennent, afin que je les vole, le seul moyen d'acquérir quand on est indigent. Hélas! elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède, et elles me rendraient si heureux! Propriétaire, époux aveugle, quel tort te fais-je lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou que tu négliges? Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte! Les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus? Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon oeil va-t-il s'égarer? À quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture! L'étonnante dégradation de lumière! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré!

C'est une grande galerie voûtée et enrichie intérieurement d'une colonnade qui règne de droite et de gauche. Vers le milieu de sa profondeur la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette longue et vaste fabrique reçoit encore la lumière par son ouverture du fond. On voit à gauche, en dehors, une fontaine: au-dessus de cette fontaine, une statue antique assise; au-dessous du piédestal de cette statue, un bassin élevé sur un massif de pierre; autour de ce bassin, au-devant de la galerie, dans les entre-colonnements, une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très variées. On puise de l'eau, on se repose, on se promène, on converse; voilà bien du mouvement et du bruit. Je vous en dirai mon avis ailleurs, monsieur Robert, tout à l'heure. Vous êtes un habile homme, vous excellerez, vous excellez dans votre genre; mais étudiez Vernet, apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poésie; vous l'ignorez absolument, cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage; l'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir; je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'enlever dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns; je m'arrête, je regarde, j'admire et je passe. Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent; et je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur-le-champ.

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!

Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi. C'est là que j'appelle mon ami, c'est là que je regrette mon amie; c'est là que nous jouirons de nous sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux. C'est là que je sonde mon cœur; c'est là que j'interroge le sien, que je m'alarme et me rassure. De ce lieu jusqu'aux habitations des villes, jusqu'aux demeures du tumulte, au séjour de

l'intérêt, des passions, des vices, des crimes, des préjugés, des erreurs, il y a loin.

Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne; si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos.

Dans cet asyle désert, solitaire et vaste je n'entends rien, j'ai rompu avec tous les embarras de la vie; personne ne me presse et ne m'écoute; je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte.

Sous ces arcades obscures la pudeur serait moins forte dans une femme honnête, l'entreprise d'un amant tendre et timide plus vive et plus courageuse. Nous aimons, sans nous en douter, tout ce qui nous livre à nos penchants, nous séduit et excuse notre faiblesse.

Je quitterai le fond de cet antre et j'y laisserai la mémoire importune du moment, dit une femme, et elle ajoute:

Si l'on m'a trompée et que la mélancolie m'y ramène, je m'abandonnerai à toute ma douleur. La solitude retentira de ma plainte; je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris, et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertumes j'essuierai mes larmes de mes mains, je reviendrai parmi les hommes et ils ne soupçonneront pas que j'aie pleuré.

Si je te perdais jamais, idole de mon âme, si une mort inopinée, un malheur imprévu te séparerait de moi, c'est ici que je voudrais qu'on déposât ta cendre, et que je viendrais converser avec ton ombre.

Si l'absence nous tient éloignés, j'y viendrai rechercher la même ivresse qui avait si entièrement, si délicieusement disposé de nos sens, mon cœur palpitait de chef; je rechercherai, je retrouverai l'égaré voluptueux. Tu y seras jusqu'à ce que la douce langueur, la douce lassitude du plaisir soit passée. Alors je me relèverai, je m'en reviendrai, mais je n'en reviendrai pas sans m'arrêter, sans retourner la tête, sans fixer mes regards sur l'endroit où je fus heureux avec toi et sans toi. Sans toi! Je me trompe, tu y étais encore, et à mon retour, les hommes verront ma joie, mais ils n'en devineront pas la cause. Que fais-tu à présent? Où es-tu? n'y a-t-il aucun antre, aucune forêt, aucun lieu secret, écarté, où tu puisses porter tes pas et perdre aussi ta mélancolie?

O censeur qui résides au fond de mon cœur, tu m'as suivi jusqu'ici. Je cherchais à me distraire de ton reproche, et c'est ici que je t'entends plus fortement. Fuyons ces lieux. Est-ce le séjour de l'innocence? est-ce celui du remords? C'est l'un et l'autre, selon l'âme qu'on y porte. Le méchant fuit la solitude; l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même!

Les productions des artistes sont regardées d'un oeil bien différent et par celui qui connaît les passions et par celui qui les ignore. Elles ne disent rien à celui-ci; que ne disent-elles point à moi?

L'un n'entrera point dans cette caverne que je cherchais, il s'écartera de cette forêt où je me plais à m'enfoncer; qu'y ferait-il? Il s'y ennuerait.

S'il me reste quelque chose à dire sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera.

Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. L'air y est épais, la lumière chargée de la vapeur des lieux frais et des corpuscules que des ténèbres visibles nous y font discerner; et puis cela est d'un pinceau si doux, si moelleux, si sûr! C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art, on admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la Nature.

Salon de 1767, pags. 227-230.

MUSEO IMAGINARIO DE

CHARLES BAUDELAIRE



WILLIAM HAUSSOULLIER: La Fontaine de Jouvence

Salon de 1845

Col. Graham Reynolds (Londres)

Le sentiment de ce tableau est exquis; dans cette composition l'on aime d'une manière très sérieuse, presque mélancolique. Ce ne sont pas des jeunesses fougueuses et remuantes, mais de secondes jeunesses qui connaissent le prix de la vie et qui en jouissent avec tranquillité.

Cette peinture a, selon nous, une qualité très importante, dans un musée surtout - elle est très voyante.- Il n'y a pas moyen de ne pas la voir. La couleur est d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même, si l'auteur était un homme moins fort; mais... elle est distinguée, mérite si couru par MM. de l'école d'Ingres. - Il y a des alliances de tons heureuses; il se peut que l'auteur devienne plus tard un franc coloriste.- Autre qualité énorme et qui fait les hommes, les vrais hommes, cette peinture a la foi - elle a la foi de sa beauté, - c'est de la peinture absolue, convaincue, qui crie: je veux, je veux être belle, et belle comme je l'entends, et je sais que je ne manquerai pas de gens à qui plaire

Salon de 1845; pags. 359-360.



LOUIS JANNOT: Fleurs des Champs
Salon de 1845

Museo de Lyon

Cette simple figure, sérieuse et mélancolique, et dont le dessin fin et la couleur un peu crue rappellent les anciens maîtres allemands, ce gracieux Albert Dürer, nous avait donné une excessive curiosité de trouver le reste. Mais nous n'avons pu y réussir. C'est certainement là une belle peinture. - Outre que le modèle est très beau et très bien choisi, et très bien ajusté, il y a, dans la couleur même et l'alliance de ces tons verts, roses et rouges, un peu douloureux à l'oeil, une certaine mysticité qui s'accorde avec le reste.

Salon de 1845; pag. 375.



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT: Homère et les bergers
Salon de 1845

Museo de Saint-Lô

Ce qui prouve encore la puissance de M. Corot, ne fût-ce que dans le métier, c'est qu'il sait être coloriste avec une gamme de tons peu variée - et qu'il est toujours harmoniste même avec des tons assez crus et assez vifs. - Il compose toujours parfaitement bien. - Ainsi dans Homère et les Bergers, rien n'est inutile, rien n'est à retrancher; pas même les deux petites figures qui s'en vont causant dans le sentier. - Les trois petits bergers avec leur chien sont ravissants, comme ces bouts d'excellents bas-reliefs qu'on retrouve dans certains piédestaux des statues antiques. - Homère ressemble peut-être trop à Bélisaire. - Salon de 1845; pag.390.

Si M. Rousseau, souvent incomplet, mais sans cesse inquiet et palpitant, a l'air d'un homme qui, tourmenté de plusieurs diables, ne sait auquel entendre, M. Corot, qui est son antithèse absolue, n'a pas assez souvent le diable au corps. Si défectueuse et même injuste que soit cette expression, je la choisis comme rendant approximativement la raison qui empêche ce savant artiste d'éblouir et d'étonner. Il étonne lentement, je le veux bien, il enchante peu à peu; mais il faut savoir pénétrer dans sa science, car, chez lui, il n'y a pas de papillotage, mais partout une infaillible rigueur d'harmonie.

- Salon de 1859; pag.662-63.



EUGÈNE DELACROIX: Femmes d'Alger
Salon de 1834

Museo del Louvre

D'abord il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on ne pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie:

*Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.*

Lac de sang: *le rouge*; - hanté des mauvais anges: *suraturalisme*; - un bois toujours vert: *le vert, complémentaire du rouge*; - un ciel chagrin: *les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux*; - les fanfares et Weber: *idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur*.

Exposition universelle (1855); *pág. 595.*

Il me reste, pour compléter cette analyse, à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIXe siècle: c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses oeuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur. (...) Dans plusieurs <de ses tableaux> on trouve, par je ne sais quel constant hasard, une figure plus déolée, plus affaissée que les autres, 3en qui se résument toutes les douleurs environnantes; (...) Cette mélancolie respire jusque dans les Femmes d'Alger, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. En général, il ne peint pas de jolies femmes, au point de vue des gens du monde toutefois. Presque toutes sont malades, et resplendent d'une certaine beuauté intérieure. Il n'exprime point la force par la grosseur des muscles, mais par la tension des nerfs. C'est non seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, - prodigieux mystère de sa peinture, - la douleur morale ! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.

Salon de 1846; *pág.440.*



*ALEXANDRE GABRIEL DECAMPS: Enfants turcs près d'une fontaine
Museo Condé (Chantilly)*

M. DECAMPS est un de ceux qui, depuis de nombreuses années, ont occupé despotiquement la curiosité du public, et rien n'était plus légitime.

(...) la couleur était son beau côté, sa grande et unique affaire. Sans doute M. Delacroix est un grand coloriste, mais non pas enragé. Il a bien d'autres préoccupations, et la dimension de ses toiles le veut; pour M. Decamps, la couleur était la grande chose, c'était pour ainsi dire sa pensée favorite. Sa couleur splendide et rayonnante avait de plus un style très particulier. Elle était, pour me servir de mots empruntés à l'ordre moral, sanguinaire et mordante. Les mets les plus appétissants, les drôleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires le plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand, que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture. L'étrangeté de leur aspect vous arrêtait, vous enchaînait et vous inspirait une invincible curiosité.

Salon de 1846; pags. 448 y 449.



HORACE VERNET: Prise de la Smalah - Detalle: "Le Colonel Morris chargeant".

Salon de 1846.

Museo de Versailles (Foto de H. Roger Viollet)

M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture. - Je hais cet art improvisé au roulement du tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquées à coups de pistolet, comme je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique. Cette immense popularité, qui ne durera d'ailleurs pas plus longtemps que la guerre, et qui diminuera à mesure que les peuples se feront d'autres joies, - cette popularité, dis-je, cette vox populi, vox Dei, est pour moi une oppression.

Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français; - comme je hais tel autre grand homme dont l'autère hypocrisie a rêvé le consulat et qui n'a récompensé le peuple de son amour que par de mauvais vers, - des vers qui ne sont pas de la poésie, des vers bistournés et mal construits, pleins de barbarismes et de solécismes, mais aussi de civisme et de patriotisme.

Je le hais parce qu'il est né coiffé, et que l'art est pour lui chose claire et facile. - Mais il vous raconte votre gloire, et c'est la grande affaire. - Eh! qu'importe au voyageur enthousiaste, à l'esprit cosmopolite qui préfère le beau à la gloire?

Pour définir M. Horace Vernet et d'une manière claire, il est l'antithèse absolue de l'artiste; il substitue le chic au dessin, le charivari à la couleur et les épisodes à l'unité; il fait des Meissonier grands comme le monde.

Du reste, pour remplir sa mission officielle, M. Horace Vernet est doué de deux qualités éminentes, l'une en moins, l'autre en plus: nulle passion et une mémoire d'almanach! Qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son ton vert-de-gris? Aussi, quel immense public et quelle joie! Autant de publics qu'il faut de métiers différents pour fabriquer des habits, des shakos, des sabres, des fusils et des canons! Et toutes ces corporations réunies devant un Horace Vernet par l'amour commun de la gloire! Quel spectacle!

Salon de 1846; pags. 469-70.



THEODORE ROUSSEAU: Les Chênes

Museo del Louvre

Il est aussi difficile de faire comprendre avec des mots le talent de M. Rousseau que celui de Delacroix, avec lequel il a, du reste, quelques rapports. M. Rousseau est un paysagiste du Nord. Sa peinture respire une grande mélancolie. Il aime les natures bleuâtres, les crépuscules, les couchers de soleil singuliers et trempés d'eau, les gros ombrages où circulent les brises, les grands jeux d'ombres et de lumière. Sa couleur est magnifique, mais non pas éclatante. Ses ciels sont incomparables pour leur mollesse floconneuse. Qu'on se rappelle quelques paysages de Rubens et de Rembrandt, qu'on y mêle quelques souvenirs de peinture anglaise, aet qu'on suppose, dominant et réglant tout cela, un amour profond et sérieux de la nature, on pourra peut-être se faire une idée de la magie de ses tableaux. Il y mêle beaucoup de son âme, comme Delacroix; c'est un naturaliste entraîné sans cesse vers l'idéal.

Salon de 1846; pags. 484-85.



JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES: La Baigneuse
(1808)

Museo del Louvre

Talent avare, cruel, coléreux et souffrant, mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes; - flamand dans l'exécution, individualiste et naturaliste dans le dessin, antique par ses sympathies et idéaliste par raison.

Accorder tant de contraires n'est pas une mince besogne; aussi n'est-ce pas sans raison qu'il a choisi pour étaler les mystères religieux de son dessin un jour artificiel et qui sert à rendre sa pensée plus claire, - semblable à ce crépuscule où la nature mal éveillée nous

apparaît blafarde et crue, où la campagne se révèle sous un aspect fantastique et saisissant.

Un fait assez particulier et que je crois inobservé dans le talent de M. Ingres, c'est qu'il s'applique plus volontiers aux femmes; il les fait telles qu'il les voit, car on dirait qu'il les aime trop pour les vouloir changer; il s'attache à leurs moindres beautés avec une âpreté de chirurgien; il suit les plus légères ondulations de leurs lignes avec une servilité d'amoureux. L'Angélique, les deux Odalisques, le portrait de Mme d'Haussonville, sont des œuvres d'une volupté profonde. Mais toutes ces choses ne nous apparaissent que dans un jour presque effrayant; car ce n'est ni l'atmosphère dorée qui baigne les champs de l'idéal, ni la lumière tranquille et mesurée des régions sublunaires.

Salon de 1846; pag. 460.

Avant d'entrer plus décidément en matière, je tiens à constater une impression première sentie par beaucoup de personnes, et qu'elles se rappelleront inévitablement, sitôt qu'elles seront entrées dans le sanctuaire attribué aux œuvres de M. Ingres. Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié, par l'atmosphère d'un laboratoire de chimie, ou par la conscience d'un milieu fantasmatique, je dirai plutôt d'un milieu qui imite le fantasmatique; d'une population automatique et qui troubblerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité. Ce n'est plus là ce respect enfantin dont je parlais tout à l'heure, qui nous saisit devant les Sabines, devant le Marat dans sa baignoire, devant Le Déluge, devant le mélodramatique Brutus. C'est une sensation puissante, il est vrai, - pourquoi nier la puissance de M. Ingres? - mais d'un ordre inférieur, d'un ordre quasi maladif. C'est presque une sensation négative, si cela pouvait se dire. En effet, il faut l'avouer tout de suite, le célèbre peintre, révolutionnaire à sa manière, a des mérites, des charmes même tellement incontestables et dont j'analyserai tout à l'heure la source, qu'il serait puéril de ne pas constater ici une lacune, une privation, un amoindrissement dans le jeu des facultés spirituelles. L'imagination qui soutenait ces grands maîtres, dévoyés dans leur gymnastique académique, l'imagination, cette reine des facultés, a disparu.

Exposition Universelle (1877). Pags. 584-585



JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES: La Grande Odalisque
(1814)

Museo del Louvre

Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. Épris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits; et c'est en effet dans ce genre qu'il a trouvé ses plus grands, ses plus légitimes succès. Mais il n'est point un de ces peintres à l'heure, un de ces fabricants banals de portraits auxquels un homme vulgaire peut aller, la bourse à la main, demander la reproduction de sa malséante personne. M. Ingres choisit ses modèles, et il choisit, il faut le reconnaître, avec un tact merveilleux, les modèles les plus propres à faire valoir son genre

de talent. Les belles femmes, les natures riches, les santés calmes et florissantes, voilà son triomphe et sa joie!

(...)

Remarquons aussi qu'emporté par cette préoccupation presque malade du style, le peintre supprime souvent le modelé ou l'amoindrit jusqu'à l'invisible, espérant ainsi donner plus de valeur au contour, si bien que ses figures ont l'air de patrons d'une forme très correcte, gonflés d'une matière molle et non vivante, étrangère à l'organisme humain. Il arrive quelquefois que l'oeil tombe sur des morceaux charmants, irréprochablement vivants; mais cette méchante pensée traverse alors l'esprit, que ce n'est pas M. Ingres qui a cherché la nature, mais la nature qui a violé le peintre, et que cette haute et puissante dame l'a dompté par son ascendant irrésistible.

Exposition universelle (1855); pags. 587-588.



EUGÈNE DELACROIX: La Mort de Sardanapale
Salon de 1827.

Museo del Louvre

Bien des fois, mes rêves se sont remplis des formes magnifiques qui s'agitaient dans ce vaste tableau, merveilleux lui-même comme un rêve. Le Sardanapale revu, c'est la jeunesse retrouvée. (...)

Une figure peinte donna-t-elle jamais une idée plus vaste du despote asiatique que ce Sardanapale à la barbe noire et tressée, qui meurt sur son bûcher, drapé dans ses mousselines, avec une attitude de femme? Et tout ce harem de beautés si éclatantes, qui pourrait le peindre aujourd'hui avec ce feu, avec cette fraîcheur, avec cet enthousiasme poétique? Et tout ce luxe sardanapalesque qui scintille dans l'ameublement, dans le vêtement, dans les harnais, dans la vaisselle et la bijouterie, qui? qui?.

Exposition Martinet; pàgs. 733-34.

Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse, mais tranquille, cette

impression, qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste, Et l'analyse du sujet, quand vous vous approchez, n'enlèvera rien et n'ajoutera rien à ce plaisir primitif, dont la source est ailleurs et loin de toute pensée concrète.

L'Oeuvre et la vie de Delacroix *Pág.753.*

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.

Exposition universelle (1855); *pág. 596.*

Je tourmente mon esprit pour en arracher quelque formule qui exprime bien la spécialité d'Eugène Delacroix. Excellent dessinateur, prodigieux coloriste, compositeur ardent et fécond, tout cela est évident, tout cela a été dit. Mais d'où vient qu'il produit la sensation de nouveauté? Que nous donne-t-il de plus que le passé? Aussi grand que les grands, aussi habile que les habiles, pourquoi nous plaît-il davantage? On pourrait dire que, doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel. En un mot, Eugène Delacroix peint surtout l'âme dans ses belles heures.

Salon de 1859. *Págs. 636-37.*



*EUGÈNE FROMENTIN: Rue à Lagouart
Salon de 1859.*

Museo de Douai

Chez lui aussi on retrouve cette savante et naturelle intelligence de la couleur, si rare parmi nous. Mais la lumière et la chaleur, qui jettent dans quelques cerveaux une espèce de folie tropicale, les agitent d'une fureur inapaisable et les poussent à des danses inconnues, ne versent dans son âme qu'une contemplation douce et reposée. C'est l'extase plutôt que le fanatisme. Il est presumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets. Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose, que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière.

Salon de 1859; pag. 650.



CONSTANTIN GUYS: Deux Femmes aux plumets bleus

Museo Carnavalet (Paris)
(Cliché Andréani).

La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jacent doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? Quel es l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible? (...)

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée.

Le Peintre de la vie moderne; pag.714; 716-717.



CONSTANTIN GUYS: La Promenade

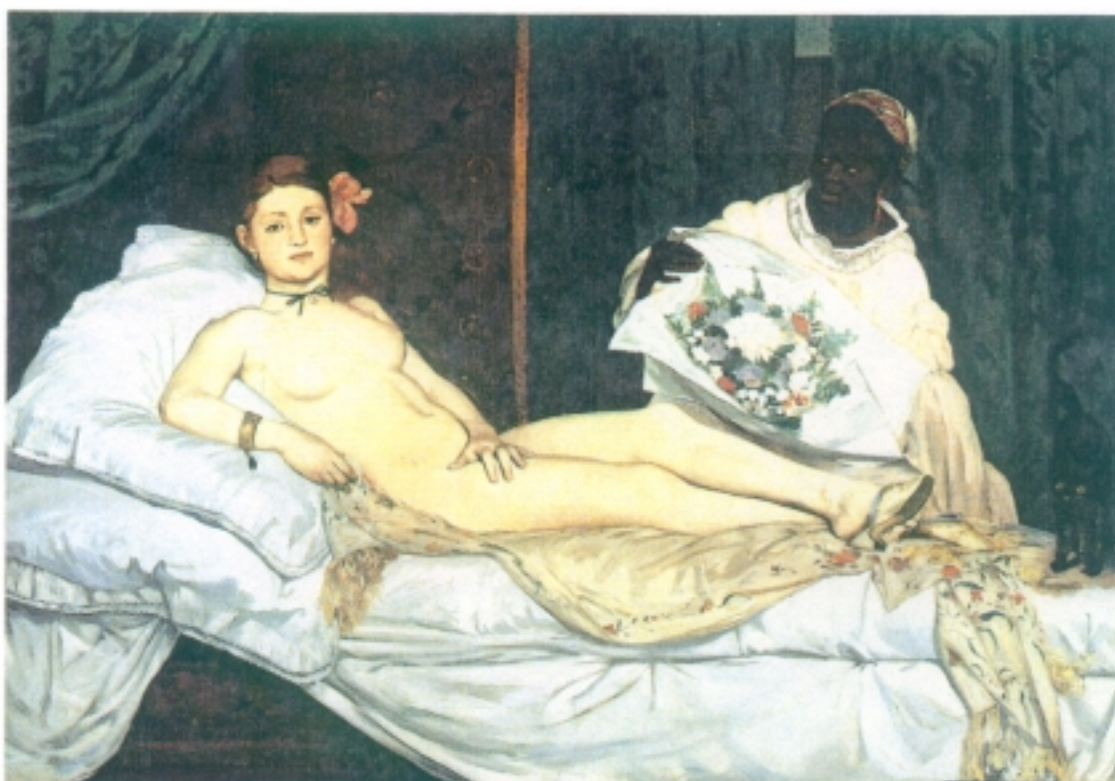
Museo Carnavalet (Paris)

J'ai déjà dit que le pinceau de M.G., comme celui d'Eugène Lami, était merveilleusement propre à représenter les pompes du dandysme et l'élégance de la lionnerie. Les attitudes du riche lui son familières; il sait, d'un trait de plume léger, avec une certitude qui n'est jamais en défaut, représenter la certitude de regard, de geste et de pose qui, chez les êtres privilégiés, est le résultat de la monotonie dans le bonheur. Dans cette série particulière de dessins se reproduisent sous mille aspects les incidents du sport, des courses, des chasses, des promenades dans les bois, les ladies orgueilleuses, les frêles misses, conduisant d'une main sûre des coursiers d'un pureté de galbe admirable, coquets, brillants capricieux eux-mêmes comme des femmes.

Le Peintre de la vie moderne; pàgs. 722-723.

MUSEO IMAGINARIO DE

EMILE ZOLA



EDOUARD MANET: Olympia
(1863)

Museo del Louvre.

J'ai dit chef-d'œuvre, et je ne retire pas le mot. Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui. Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance. J'ai lu en elle la personnalité d'Edouard Manet, et lorsque j'ai analysé le tempérament de l'artiste, j'avais uniquement devant les yeux cette toile qui renferme toutes les autres. Nous avons ici, comme disent les amuseurs publics, une gravure d'Épinal, Olympia, couchée sur des linges blancs, fait une grande tache pâle sur le fond noir; dans ce fond noir se trouve la tête de la négresse qui apporte un bouquet et ce fameux chat qui a tant égayé le public. Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre. D'ailleurs, les détails ont disparu. Regardez la tête de la jeune fille: les lèvres sont deux minces lignes roses, les yeux se réduisent à quelques traits noirs. Voyez maintenant le bouquet, et de près, je vous prie: des plaques roses, des plaques bleues, des plaques vertes. Tout se simplifie, et si vous voulez reconstruire la réalité, il faut que vous reculiez de quelques pas. Alors il arrive une étrange histoire: chaque objet se met à son plan, la tête d'Olympia se détache du fond avec un relief saisissant, le bouquet devient une merveille d'éclat et de fraîcheur. La justesse de l'œil et la simplicité de la main ont fait ce miracle; le peintre a procédé comme la nature procède elle-même, par masses claires, par larges pans de lumière, et

son oeuvre a l'aspect un peu rude et austère de la nature. Il y a d'ailleurs des partis pris; l'art ne vit que de fanatisme. Et ces partis pris sont justement cette sécheresse élégante, cette violence des transitions que j'ai signalées. C'est l'accent personnel, la saveur particulière de l'oeuvre. Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des linges blancs différents sur lesquels Olympia est couchée. Il y a, dans la juxtaposition de ces blancs, une immense difficulté vaincue. Le corps lui-même de l'enfant a des pâleurs charmantes; c'est une jeune fille de seize ans, sans doute un modèle qu'Edouard Manet a tranquillement copié tel qu'il était. Et tout le monde a crié: on a trouvé ce corps nu indécent; cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune et déjà fanée. Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Edouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte. Le public, comme toujours, s'est bien gardé de comprendre ce que voulait le peintre; il y a eu des gens qui ont cherché un sens philosophique dans le tableau; d'autres, plus égrillards, n'auraient pas été fâchés d'y découvrir une intention obscène. Eh! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une oeuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.

Edouard Manet. Pages.108-110.



EDOUARD MANET: La Chanteuse des rues
Hacia 1862.

Une jeune femme, bien connue sur les hauteurs du Panthéon, sort d'une brasserie en mangeant des cerises qu'elle tient dans une feuille de papier. L'œuvre entière est d'un gris doux et blond; la nature n'y a semblé analysée avec une simplicité et une exactitude extrêmes. Une pareille page a, en dehors du sujet, une austérité qui en agrandit le cadre; on y sent la recherche de la vérité, le labeur consciencieux d'un homme qui veut, avant tout, dire franchement ce qu'il voit.

Edouard Manet. Pág. 106.



GUSTAVE COURBET: Un Enterrement à Ornans
1849-1850.

Museo de Orsay.

Non Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance; mais sa nature se révoltait, et il se sentait entraîné par toute sa chair - par toute sa chair, entendez-vous? - vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau. (...)

En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, d'une seule masse, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vérité. Courbet appartient à la famille des faiseurs de chair.

Salon de 1866. *Págs.80-81.*



CABANEL: Naissance de Vénus
(1863).

Museo del Louvre

Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppe, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. (...).

Voyez au Champs-de-Mars la Naissance de Vénus. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - cela serait indécent, - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose.

Il y a des gens qui trouvent cette adorable poupée bien dessinée, bien modelée, et qui la déclarent fille plus ou moins bâtarde de la Vénus de Milo: voilà le jugement des personnes graves. Il y a des gens qui s'émerveillent sur le sourire de la poupée, sur ses membres délicats, sur son attitude voluptueuse: voilà le jugement des personnes légères. Et tout est pour le mieux dans le meilleur des tableaux du monde.

Nos peintres au Champ-de-Mars. Pág. 126.



CAMILLE PISSARRO: Entrée du village de Voisins.
(1972)

Museo de Orsay.

Si Camille Pissarro ne retient pas la foule laisse hésitant le jury qui le reçoit ou le refuse au hasard, c'est qu'il n'a aucune des petites habiletés de ses confrères. Il est dans l'excellent, dans la recherche âpre du vrai, dans l'insouciance des ficelles du métier. Ses toiles manquent de tout pétard, de toute sauce épicée relevant la nautre trop puissante et trop âcre dans sa réalité. Cela est peint avec une justesse et une énergie souveraines, cela est d'un aspect presque triste. Comment diable voulez-vous qu'un pareil homme, que de pareilles oeuvres puissent plaire! (...)

Au milieu de ces toiles pomponnées, les toiles de Camille Pissarro paraissent d'une nudité désolante. Pour les yeux inintelligents de la foule, habitués au clinquant des tableaux voisins, elles sont ternes, grises, mal léchées, grossières et rudes. (...).

Jamais tableaux ne m'ont semblé d'un ampleur plus magistrale. On y entend les voix profondes de la terre, on y devine la vie puissante des arbres. L'austérité des horizons, le dédain du tapage, le manque complet de notes piquantes donnent à l'ensemble je ne sais quelle grandeur épique. Une telle réalité est plus haute que le rêve. Les cadres sont tout petits, et l'on se croirait en face de la large campagne.

Il suffit de jeter un coup d'oeil sur de pareilles oeuvres pour comprendre qu'il y a un homme en elles, une personnalité droite et vigoureuse, incapable de mensonge, faisant de l'art une vérité pure et éternelle. Jamais cette main ne consentira à attifer comme une fille la rude nature, jamais elle ne s'oubliera dans les gentillesse écoeurantes des peintres-poètes.

Salon de 1868. Págs. 146-47.



CLAUDE MONET: Femmes au jardin
Salon de 1868.

Museo de Orsay.

J'ai vu de Claude Monet des toiles originales qui son bien sa chair et son sang. L'année dernière, on lui a refusé un tableau de figures, des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin; le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil, des dames bien mises dans un parterre que le râteau d'un jardinier a soigneusement peigné.

Salon de 1868. Pág.154.



JOHAN BARTHOLD JONGKIND: La Seine et Notre Dame de Paris.
(1864)

Museo de Orsay

Je ne connais pas d'individualité plus intéressante. Il est artiste jusqu'aux moelles. Il a une façon si originale d'interpréter la nature humide et vaguement souriante du nord, que chacune de ses toiles parle une langue étrange et particulière. On devine au'il aime les horizons hollandais, pleins d'un charme mélancolique, qu'il les aime d'un amour fervent, comme il aime la grande mer, les eaux blafardes des temps gris et les eaux gaies et miroitantes des jours de soleil. Il est fils de cet âge qui s'intéresse à la tache claire ou sombre d'une barque, aux mille petites existences des herbes.

Cette oeuvre me va au coeur. Le grand ciel nuagux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours, je me rappelle des après-midi attristés, de longues courses que j'ai faites à travers la ville, toute mon existence de Parisien. L'artiste a évoqué l'âge présent avec une émotion fidèle, et je suis reconnaissant de cette vie qu'il me fait revivre.

Jongkind. Págs.192-193.



PAUL CÉZANNE: Olympia
Hacia 1873-74.

Museo de Orsay.

Je citerai ensuite M. Paul Cézanne, qui est à coup sûr le plus grand coloriste du groupe. (...) Les toiles si fortes et si vécues de ce peintre peuvent faire sourire les bourgeois, elles n'en indiquent pas moins les éléments d'un très grand peintre. Le jour où M. Paul Cézanne se possédera tout entier, il produira des œuvres tout à fait supérieures.

Salon de 1877. Pág. 282.



AUGUSTE RENOIR: Bal du moulin de la Galette
Salon de 1877

Museo de Orsay

M. Renoir expose également un Bal du Moulin de la Galette, grande toile d'une intensité de vie extraordinaire.

Salon de 1877. Pág. 282.

Chaque année, je constate que les femmes nues, les Vénus, les Eves et les Aurores, tout le bric-à-brac de l'histoire et de la mythologie, les sujets classiques de tous genres, deviennent plus rares, paraissent se fondre, pour faire place à des tableaux de la vie contemporaines, où l'on trouve nos femmes avec leurs toilettes, nos bourgeois, nos ouvriers, nos demeures et nos rues, nos usines et nos campagnes, toutes chaudes de notre vie. C'est la victoire prochaine du naturalisme dans notre école de peinture.

Le Naturalisme au Salon. Pág. 358.



PUVIS de CHAVANNES: L'Espérance
Hacia 1871.

Museo de Orsay.

M. Puvis de Chavannes est aujourd'hui le seul peintre qui ait le sens de la grande décoration; son originalité et sa puissance sont dans la simplification du dessin, dans l'unité du ton, dans ces larges pages qui ornent les monuments, sans en écraser ni en trouver l'architecture. Et ce dont il faut le louer surtout, c'est que, tout en simplifiant, il reste dévot à la nature; sa sobriété n'exclut pas la vérité, au contraire, il y a bien là une convention presque hiératique de dessin et de couleur, mais on sent l'humanité sous le symbole.

Le Naturalisme au Salon. Pág. 349.